الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة منتوري قسنطينة

كلية الأداب واللغات ـ قسم اللغة العربية وأدابها

الرقم التسلسلي :.......
رقم التسجيل : ....

شعرية الخطاب في رواية "بحثا عن آمال الغبريني" -لإبراهيم سعدي-

مذكرة لنيل شهادة الماجستير
شعبة " البلاغة وشعرية الخطاب "

إعداد الطالبة:
سمية قايم

إشراف:
الدكتور : رشيد قريبع

لجنة المناقشة

الدكتور: .... ـ جامعة ـ .... رئيسا

الدكتور: رشيد قريبع ـ جامعة منتوري ـ قسنطينة مشرفا ومقررا

الدكتور: .... ـ جامعة........................ عضوا

الدكتور: .... ـ جامعة .... عضوا مناقشا

السنة الدراسية 2007 - 2008

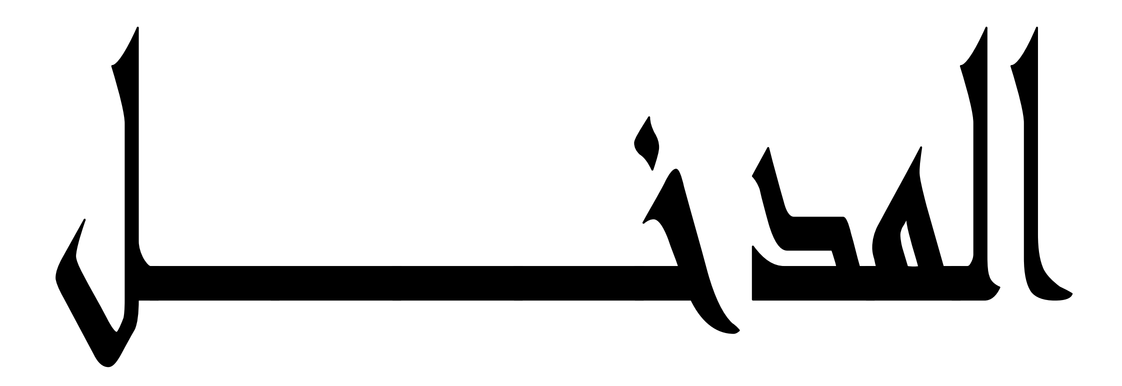


إلى علـــة وجـــودي وسبـــب كيـــاني " أبي العزيز "

إلى النبـــع الصـــافي " أمـــي الغاليـــة "

إلى كل عائلـــتي وأقـــاربي.

إلـــى سندي الروحـــي " زوجـــي " "شعيب ".


المدخـــــل

1- مفهوم الشعرية :

ربما كان من قبيل الحديث المكرر و المعاد، أن نسأل: ما الشعر ؟ لماذا كانت الصياغة المسماة ، بهذا الاسم تجعل القدرة على التأثير، بل التجاوز في ذلك سمة ، لا يدانية فيها أي مسمى آخر من مسميات الإبداع ؟

الشعر من وراء هذا كله يحمل خاصية سحرية ، تتفجر في تتابع يحدث التأثير التجاوز بقدر لا يحدثه كلام آخر، مهما أتسم بالتزام أصول التعبير، من حيث النشأة هو وليد الفطرة الإنسانية، يبدوا أن ذلك إقرار بشرعية الشعر ، و ضرورة مادام صدى لطبعه " ذلك أن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان أحدهما : أ - الالتذاذ بالمحاكاة واستعمالها منذ الصبا **ب** -حب النفس للتأليف المتفق و الألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان ، فمالت إليها النفس وأوجدتها ، فمن هاتين العلتين تولدت الشاعرية، و جعلت تنمو يسيرا تابعة للطباع »[1]

الشعر ممارسة جمالية إبداعية تفرضها طبيعة النفس البشرية ، بحكم كونه محققا للانسجام ، والتوافق عبر الإيقاع ، فكأن معايير الجمال في الفن ، هي نفسها قوانين في عمق النفس، و يحدث الانسجام من جراء التماثل بينهما.

من حيث النشأة يرتد إلى الغريزة و الفطرة ، في القديم كانت وظيفة الشعر ، مجرد القول الجيد لأن الأصل الشعري العربي في الجاهلية ، نشأ شفويا ضمن ثقافة ، صوتية

1- الأخضر جمعي : نظرية الشعر وعند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر طـ 2 1999 ص 56

سماعية ولد في أول مراحل حياته نشيدا ، أي مسموعا لا مقروءا، غناءا لا كتابة ، كان الصوت فيه بمثابة النسيم الحي ، موسيقى جسدية ، تترنم النفس البشرية على أوتاره.

في العصور اللاحقة تأسس النقد العربي الشعري في معظمه، وتأسست النظرة إلى الشعرية العربية نفسها، تولدت عن ذلك معايير وقواعد لا تزال مهيمنة، ليس على الكتابة الشعرية وحدها ، إنما على المقاربة الذوقية والفكرية ، المعرفة المتصلة بالشعر وقضاياه كذلك.

لم تكن المزية في الشعرية فيما يقوله الشاعر أو فيما يثبته ، إنما كانت في طريقة الانتباه فتمكن شعرية هذه الطريقة ، في مدى تأثيرها على السامع « ليس شعري كيف يتصور وقوع قصد منك ، إلى معنى كلمة دون أن تريد تعليقها بمعنى كلمة أخرى ومعنى القصد إلى معاني الكلم ، أن تعلم السامع بها شيئا لا يعلمه»[1].

هكذا نظرا إلى الشعر نقديا عبر معيار التأثير المطرب ، و بينت الجمالية الشعرية على جمالية الإسماع والإطراب ، التي حولها الاستخدام السياسي الخاص ، والايديولوجي العام إلى نوع من جمالية الإيصال الاعلامي ، بحيث يكون الشعر فنا قوليا ، يؤثر بطريقته الخاصة في نفوس الناس مدحا ، أو هجاءا ، ترغيبا ، أو ترهيبا .

كما لا ننسى أنه ديوان العرب ومصدر للمعرفة ، يحمل حضارة العصور الماضية أضف إلى ذلك ، أنه أسلوب للترويح عن النفس، من هنا عده ــ الجاحظ ــ عمدة في البيان الشاعر المفلق بناء صنيع ، يهدم المبتذل ليبني الحسن ، أو يجمع المتناثر ، ليعيد

---

[1] عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز / تصحيح السيد رشيد رضا، ط 6- القاهرة -1960، ص 14

سبكه في قوالب « فإنما الشعر صناعة وضرب من الصيغ وجنس من التصوير ، وهو يعول على إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء ، وفي صحة الطبع وجودة السبك»[2]

تحدث ــ الجاحظ ــ عن الشعر ، باعتباره من وسائل البيان ، أحد وجود البلاعة «وهو ألفة في النفس تأتي طبعا ولا يترجم ومتى يترجم فقد نضارته وتقطع نظمه، وبطل وزنه ، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب»[3].

هناك من يعتبره ذلك الكلام البارع ، المقول على تفعيلة والمنظوم وفق تأليف متميزة ، الذي تكون أوزانه على روي واحد«إعلم أن لسان العرب وكلامهم يقوم على فنيين في الشعر المنظوم ، وهو الكلام الموزون المقفى ، ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على روي واحد وهو القافية»[4].

ــ ابن خلدون ــ لم يخرج ، عن المألوف من تأليف الشعر « وهو الكلام الموزون المقفى» الذي يحترم قواعد اللغة العربية ، في مسألة الشعر تراه يركز دائما على قضية التمكن الجيد من الشعر ، الذي يأتي عن طريق الإرتياض من لغة العرب ، لخلق الاستجابات المبدعة للملكة الشعرية ، التي لا تحصل إلا بالارتياض والملكات اللسانية كلها تكسب بالصناعة والارتياض في كلامهم ، والشعر من بين فنون الكلام ، صعب المأخذ على من يريد اكتساب ملكتة.

---

[2]- الجاحظ ابي عثمان عمرو بن بحر : " البيان والتبيين " تحقيق وشرح عبد السلام محمد هاروت بيروت –دار الجيل ج 1 ص 138

[2]- الجاحظ : الحيوان : شرح و تحقيقي محمد هارون .بيروت – دار الجيل 1992 ص 75

[4] - مقدمة : ابن خلدون دار الكتاب اللبناني في بيروت ط2 1979- المجلد 1 ص 1093

على العموم أقر – ابن خلدون – بجمال الشعر واستحسنه ، قال شعرا لكنه لم ينشغل به لم يعط فيه روائع تذكر.

عامة القول في هذا المكان ، نرى أنه صنف الشعر إلى درجات ، و لكل درجة ميزتها التي لا توجد في الدرجة الأخرى ، يعلو بها ، يحمل بأعلاها درجة ، الذي يصح أن نطلق عليه مصطلح الشعر.

لذا تعبر الكتابة الإبداعية عن هوس داخلي ، يصيب الأنا المبدعة ، لحظة التفكير في انجاز ملفوظ خيالي ، يغير الواقع الإنساني ، ويحوله إلى حلم ، تعيش فيه معظم الكائنات تسهم في طبخ ثقافة قرائية ، تشتهي لذة التحرر ، من المألوف الإبداعي ، لذلك يعتبر كسر وانحراف المألوف الكتابي ، ضربا من المغامرة الإبداعية ، التي تنتظر احتمالات عدة سواء بالسلب أو الإيجاب بعد تلقيها ، من طرف القارئ المؤلف الثاني للنص.

خروج لغة النص الأدبي عن الغايات التقريرية ، يجعلها تكتسب قيما جمالية ترتدي ثوب الإيحاء ، الذي يحول النص إلى فضاء غير منته ، فيها ما هوعام يدرسه (علم الأصوات)، و(علم التركيب) و(علم الدلالة) ، أما الخاص المتميز والفردي تكفل به (علم الأسلوب)، فيتجلى التمايز بين قدرات الأفراد من خلال ، استعمال كل منهم التعبير عن حاجياته وأفكاره خاصة ، في النصوص الأدبية ، التي يمكن من خلالها تحديد السيمات الأسلوبية ، التي تخصها دون سواها ، وتميزها عن غيرها ، لذلك كان الأسلوب خاصية فردية.

في هذا المقام المبتكر ، يتدخل فعل التحول الذي" ينقل النص اللغوي من وظيفة "الإنباء"الاجتماعية ويجعله يحقق وظائف أخرى "أدبية"[1] لكل ابتكار أدبي ، سمة خاصة تميزه عن أقرانه ، من حيث صيغ التعبير، و طرائق الوصف.

خلق الوضع الجديد لتطور العلوم ، على مستوى الإبداع الأدبي ، حالة قلق دائم إذ أصبح المبدع بحاجة ماسة إلى تطويع أدواته الاجرائية ، حتى تمثل بلاغة جديدة كالاهتمام مثلا بتقنيات الطباعة التي ازدهرت في القرن 16 (الغلاف- العناوين- الصور- الكتابة) من ثم تحولت غايات وأهداف النص الأدبي ، عن مجراها القديم ، " وأصبح الكتاب فضاءا صوريا لا يخلو من دلالة "[2].

لهذا ظهرت إلى الوجود أفكارا ، تنادي بضرورة البحث في الخصائص الداخلية للأدب ، والنبش في حفريات أسرار الإبداع ، فظهرت مصطلحات في الساحة الأدبية منها "مصطلح الشعرية " و ما يقع على محيطه الدلالي ، حتى صار مبتدلا فاقدا ، خصائصه الاصطلاحية على أيدي مختلف الشرائح ، غير مدركين من "شعرية الخطاب" و "شعرية العنوان" و "شعرية السرد" و" شعرية البياض"[3] إلا بريقا خاطفا.

---

[1] نصر حامد أبو زيد : 'شكالية القراءة و آليات التأويل: المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب – ط 7 ص 87.

[2] محمدى الماكري : الشكل و الخطاب (المدخل لتحليل ظاهري) المركز الثقافي العربي، ط 1 1991 ص6.

[3] يوسف وغليسي : الشعريات والسرديات ، قراءة إصطلاخية في الحدود والمفاهيم – منشورات مخبر السرد العربي – أكتوبر 2006 ص 7

لنا في هذا الفصل أن نبحث عن دلالات الشعرية في نقدنا الغربي ، وثراتنا العربي وتطويع المجهودات النقدية ، لاكتشاف مخبوءات النص الروائي ، الذي نحن بصدى دراسته.

أ- الرؤية الشعرية في النقد الغربي :

إذا كانت " البنوية " تهتم أولا و قبل كل شيئ، بدراسة البنية، أي دراسة نظام النص "والأسلوبية " تهتم بدراسة الاسلوب وتوليها البحث ، عن أساليب القول ، بالتركيز على منحى الابداع من خلال منشئة في بحثها عن الخصائص النوعية ، لمادة الأدب التي تسوغ شعرية فنه، تحت عباءة " الشعرية" " والسيمائية " بدراسة العلامة ، فإن الشعرية تهتم بدراسة أدبية النص " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية ، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي ، الذي هو الخطاب الأدبي([1]).

" الشعرية " عند ــ تودوروف ــ لا تتحصر لغتها في أفق ضيق بل يجب أن تتخطاه وتتجاوزه ، تشكل عالمها الخاص بها ، أي الانحراف عن العادي ، المألوف إلى الغير متوقع.

مقولة " الأسلوبية " ، " الادبية " ، " الشعرية " كنظريات منفردة تختلف إلى حد كبير عن احتوائها ضمن إطار فكري واحد متصل[2]، أما " الأدبية " إنها ما تزال على بعدها

---

[1] تزيفطان تودوروف : الشعرية ـ ترجمة شكري المبخوت ، ورجاء سلامة ، دار توبقال للنشر المغرب ـ ط2 1990 ، ص 21

[2] محمد عزت جاد : نظرية المصطلح النقدي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2002 ، ص 271.

التنظيري غير متمثلة آلية التحقيق إلا على ما سبق طرحه في الأسلوبية ، كان الطرح معنيا بالمبدع في المقام الأول.

انطلاق من مفهوم ــ أرسطو ــ ، إذا ما وقعت الأدبية أن تسأل ما الذي يجعل عملا ما عملا أدبيا ؟ يصبح سؤال الشعرية ما الذي يجعل عملا ما عملا شعريا ؟ ثم تنتقل لتبحث عن ذلك فيما هو خارج الشعر، الذي يتبادر إلى الأذهان ، كيف تتحدد أدبية نص ما ؟ وماهي الأليات التي يعتمدها المبدع في عمله ؟

تتحد أدبية النص عن طريق التفاعل بين عناصره المكونة له ، بخروج اللغة عن المألوف العادي ، وعدم إمتثالها للتطبيق الحرفي للأشكال النحوية ، تدخل في التركيب اللانحوي لأن اللغة ، ابتكار يتم بدفق واحد ، الشاعر حسب رأي " جون كوهين " لا يتكلم مثل الآخرين وأن كلامه غير طبيعي حيث يتحول الواقع إلى حلم يتمازج فيه المعقول "والامعقول"[(1)].

أصبحت " الشعرية " من أشكل المصطلحات الأكثر غموضا بسبب الدراسات والبحوث ما هي الشعرية ؟ و ماموضوعها ؟ أهي مرادفة للأدبية أم هي أشمل منها أم أخص؟ أهي علم الشعر أم علم النثر أم علمهما معا؟ و ماهي المسوغات المنهجية لإدراج الشعرية في نطاق الدرس السيميائي؟

أول ظهور لهذا المصطلح كان في مطلع النهضة الليسانية الحديثة ، مع الفكر البنيوي في طوره الشكلاني ، خلال السنوات الخمس عشرة التي تلت " 1945 " ظل الشكلانيون

[(1)] جون كوهين : بنية اللغة الشعرية، ترجمة الولي محمد، العمدي محمد، دار توبقال – الدار البيضاء، المغرب،ط1 ،1968، ص37

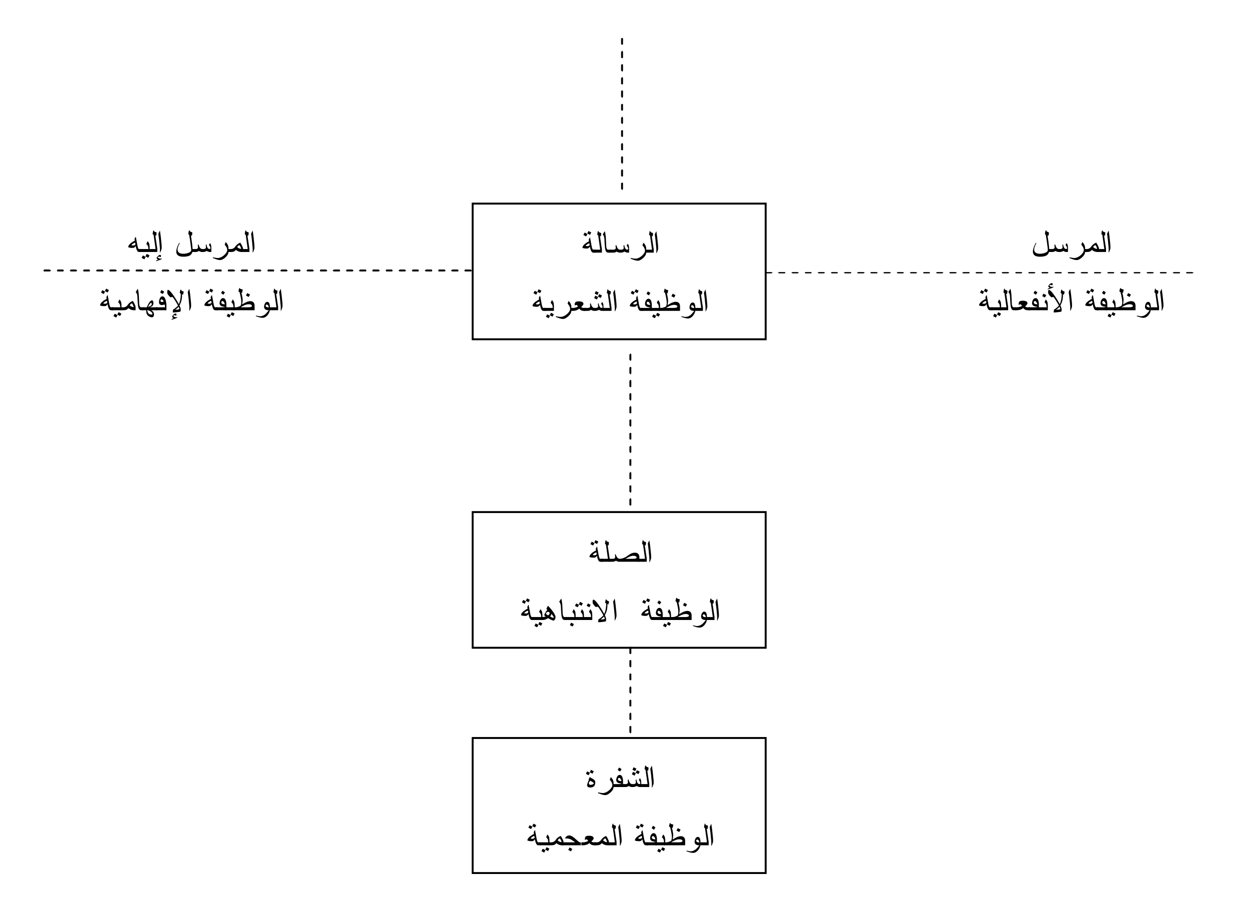
الروس شبه مجهولين في فرنسا، و لم يكن الحديث عن "نظرية الأدب " إنما عن "الابداع الأدبي" لأن الأدب صار أرضا بدون مالك ، جذور الشعرية ترجع إلى أرسطو الذي سمى كتابه « Po-etiks » فن الشعر، أو في الشعرية.

برزت ضمن الحركة الشكلانية أبحاث " رومان جاكسون" « Roman jakobson » يرى " أن موضوع العلم الأدبي ليس الأدب ، بل هو الأدبية « litteraturnost » تنهض نظرية التبليغ عند ــ جاكبسون ــ على ستة عناصر تحدد وظائف اللغة ، و تمثل الأطراف الأساسية في كل عملية تواصلية المرسل « destinateur » و المرسل إليه « destinataire » ، الرسالة « message » السياق « Contexte » ، وسيلة الاتصال « Contact » ، الشفرة « Code » .

كل عنصر من هذه العناصر تولد وظيفة لغوية على هذا النحو الذي يبرزه مخطط جاكبسون الشهير. [1]

---

[1] يوسف وغليسي : الشعريات والسرديات ، ص 19.



يقصد بذلك قدرة المبدع ، على إختيار مرادفات لغوية ، من مجموعات مختلفة وبطرائق عدة ثم ضمها على بعضها، و التأليف فيما بينها في صورة مثلى ، لأن الأدب يستثمر الوقائع المتناثرة في المعجم اللغوي ، ليشكل من خلالها أشكالا أكثر إثارة ، بسط "جاكبسون" مفهوم الوظيفة الشعرية وحصرها في اسقاط محورالاختيار « sélection » على محور التأليف « combinaison ».

الشعر ضرب من ضروب اللغة ، والوظيفة الشعرية تسقط مبدأ التكافؤ ، لمحور الإلتقاء على محور التركيب ، ليصبح التكافؤ إجراءا مكونا للمتتالية ، الوظيفة الشعرية عنده

إسقاط مبدأ التكافؤ (لمحور الانتقاء) ، على محور التركيب ، لا يعني أن المحور هو الذي يتم إسقاطه ، الأمرهنا لا معنى له ، بل إن مبدأ التكافؤ الذي يتحكم بالانتقاء يتحكم عندئذ بمحور التركيب ، و يمنحه تلك التعددية في المعنى ، الذي يتسم بها النص حين تسوده الوظيفة الشعرية ، ينحرف عن المسار المألوف ليحقق وظيفة الجمالية الإبداعية فيه هذا الإنحراف أو كما قيل« écart » البحث عن الإنتهاك المعتمد لسنن اللغة العادية ، انحراف يحول التركيب من محور التجاور " سيل الخطاب العادي" إلى خاصية التوازن ، التي تنقل النص من مضمونه المعنوي ، إلى طاقته الإيقاعية باعتماد مبدأ التعارض الثنائي بين العناصر، فيولد قدر من الفضاء داخل النص كنتاج شرعي للغة الإيحائية ، فينتقل إلى المتلقي حاملا التوتر ذاته فتشتعل " لذة بارت" و "توتر" فجوة " كمال أبو ديب " ثم تأتي بعد ذلك مشروعية الشعرية، في تقرير الوقائع التي جعلت من ذلك النص، تلك الحالة من الهيمنة على مشاعر المتلقي حتى استلبت و عيه الذهني.

نلاحظ أن " الشعرية " عند ــ جاكبسون ــ ، خلاصة لمجموعة من الماهيات الجزئية المرتبطة بعالم الشعر، هي اتحاد بين " عناصر التواصل و الغموض و اللغة والصور والموسيقى وما إلى ذلك من العناصر الأخرى "[1].

أي أنها تأسست في فضاء لساني ، شعرية ليسانية واسلوبية ، تبنى " جاكبسون " مفهوم "شلوفسيكي" القائل بأن " اللغة الشعرية لا تكمن في التنميق و إنما في تلك النوعية التي

---

[1]- ر بشير تاوريريت : رحيق الشعرية الحداثية- في كتابات النقاد المحترفين و الشعراء و النقاد المعاصرين – قسم الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية جامعة خيضر بسكرة – الجزائر ص 62

تنعش الفكر وأن الغموض خاصية داخلية ، ولا تستغني عنها كل رسالة تركز على ذاتها وبإختصار فإنه لازم للشعر"[1] ينتج عن هذا الغموض تلاحم النصوص الحديثة بالنصوص القديمة.

الشعرية حسب نظر ــ جاكبسون ــ "يمكن لشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية ، في سياق الرسائل اللفظية عموما ، وفي الشعرعلى الخصوص"[2] الملاحظ في هذا القول ، أن النظرية لا تصلح إلا لمعالجة الشعر فقط من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية ، أو تراجعها في الخطابات الأدبية.

النص الأدبي الذي تتجلى فيه صفة " الأدبية "، نص مفارق لمواصفات اللغة العادية يتمحور حول ذاته مكثفا ، والوظيفة المرجعية عند " جاكبسون " لا تلغي الوظيفة المرجعية للسياق ، بل تتجاوزه وتتحرر منه، بحسب قدرة النص على تفجير الطاقة الكامنة في اللغة ، في هذا السياق يتحدث عن الوظيفة الشعرية للنص من خلال علاقتها بالوظائف الأخرى ، التي تقوم عليها عملية الاتصال، كان التركيز على أدبية النص محاولة الشكلانيين الروس ، تجاوز مختلف التصورات القديمة للأدب ، التي لم تأخذ بعين الإعتبار ما يضعه الشكلانيون الروس ، شرطا أساسيا لإنجاز دراسة علمية للأدب يكتب في هذا الصدد " إيخنباوم " موضحا "لقد اعتبرنا ولا نزال نعتبر كشرط أساسي أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصيات النوعية للموضوعات الادبية

---

(1) رومان جاكسون : قضايا الشعرية : ترجمة محمد ألولي – دار توبقال- المغرب ط 1- 1988 ، ص57.

(2) المرجع نفسه ص : 35.

التي تميزها عن كل مادة أخرى ، وهذا بالإستقلال تام عن كون هذه المادة تستطيع بواسطة بعض ملامحها الثانوية ان تعطي مبررا لاستعمالها في علوم اخرى كموضوع مساعد."[1] حاول الشكلانيون الروس تحديد موضوع العلم الأدبي ، فانتقلوا من الأدب بمعناه الأوسع إلى الأدبية ، كخصائص نوعية للأدب.

كانت الشعرية الفضاء المعرفي العام ، الذ"ي نشطت فيه الدراسات الشكلانية في روسيا والمرفولوجيا في ألمانيا ، النقد جديد الانجلو ساكسوني للتحليلي البنيوي في فرنسا نشير إلى أن هذه الدراسات الواصفة للنص الأدبي ، مهدت لظهور اتجاهات نقدية أخرى طورت مفهوم " الأدبية ضمن نظريات التواصل.

الاتجاهات التي تنضوي تحت لواء "الشعرية" أحدثت تحولا عميقا في توجيهات الخطاب النقدي المعاصر، بهدف تجاوز فكرة إعادة بناء المعنى المؤلف بأمانة الوصول إلى تمثيل عميق للمعنى ، الذي يواجهه القارئ أو الناقد ، هذا ما يفسر الأسس التاريخية والفلسفية لهذه النظريات والمناهج ، لذا نادت " الشعرية " بابعاد المؤلف من التفسيرات النصية ، لأن الإهتمام يفصل بين النص كفن ، وكجمال في الآن نفسه.

ظلت" الشعرية "، تتوسط هذين الإتجاهين الكبيرين ، فانحصرت أبحاثها حول أدوات وصف النص الأدبي ، ووصف العلاقات القائمة بين الوحدات ، التي تشكل النص الأدبي بعبارة أخرى نقول "إنها وصف للقوانين والضوابط والأدوات ، التي تمكن من تحليل

---

(1) الشكلانيون الروس : نظرية المنهج الشكلي : ترجمة أ. الخطيب مؤسسة الابحاث العربية 5 بيروت – ط 1982 ص 35.

الأعمال الأدبية"[1] ، مجال لبحث العناصر، التي تميز الصفة الشعرية للعمل الأدبي يقف بواسطتها القارئ عن تمفصلات المعنى.

بناءا على العلاقات التي تتقاطع في ضوئها هذه العناصر "الشعرية لا تسعى إلى تسمية المعنى ، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل" [2] من ثم تمت ولادة شعرية بنيوية ، تدرس الخصائص العامة للاعمال الأدبية ، و تهتم بكشف أسرار الإبداع مع تحطيم مبدأ التقاطبية (شعر/ نثر) لأن " الشعرية " أصبحت منهجا لقياس درجة الإنحراف الإبداعي الذي تقدمه طرائق السرد في الرواية والقصة و المسرح.

في ظل كل المفاهيم السابقة ، تظهر أثار المصدر الصناعي في تنظيم عمل كل المصطلح ، ف "الأدبية " خلاصة لعلم الأدب، و " الشعرية " خصائص تقنية تميز الشعر ويمكننا التذكير هنا بأن أشهر "الشعريات" شعرية ــ أرسطوــ لم تكن سوى نظرية تتصل بخصائص بعض أنماط الخطاب الأدبي ، ومن ثم فإن الشعرية قد تغدو الوسيلة التقنية التي افتقدتها إلى حد ما الأدبية ، في منحاها التطبيقي نحو تحقيقها النظرية وتمثل الخصائص التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا ، ما دامت هنا معيارية لهذا العمل فإنه يحق للنظرية أن تخرج من الساحة الإبداعية ، ما ليس كذلك ، ما ليس مالوف ومعتاد، وفي الوقت نفسه يصبح لها الحق في صياغة درجات من الرقي و التردي ، وفق ما تقع عليه من نسبة حضور لهذه " الأدبية ".

---

[1] تودوروف : الشعرية ص 23

[2] المرجع السابق: ص 23

لذلك نظر نقاد عصرنا إلى الشعرية الأدبية باعتباره معيارا علميا يمكننا أن نفصل بها بين فن و أخر لأنها تعني عندهم وجود ضوابط وقواعد يتحكم العمل الفني إليها فإن توفرت تلك الضوابط والقواعد في أي تجربة تلحق بفن محدد دون غيره بهذا كان هناك شعرية الشعر، شعرية الرواية .....

هذا الحديث يجعل " الشعرية الأدبية " أقرب إلى العلم ، مما جعل بعض نقادها يرون أن هناك مجالا كاملا يسمونه ــ علم الأدب ــ الذي يهدف إلى تحديد القوانين المجردة ، التي تحتكم إليها الأعمال الأدبية " كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف "[1] شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس فنقول عن منظر طبيعي أنه شعري ، بمعنى السحر والخيال والجمال ، وذلك خلط بين " الشعرية " و" الشاعرية " ــ جون كوهين ــ يركز كثيرا على خاصية (الانزياح) لأن الشعر حسب تصوره هو "علم الإنزياحات اللغوية"[2] عالم الشعرية عنده يشغل عالما ضيقا ، هو عالم الشعر.

يقصد ــ جون كوهين ــ ب "الأدبية " أن عناصراللغة ، تتحول من صفة الدال إلى المدلول ، إلى موضع يكون فيه الحال مدلولا بذاته ، أي يصبح للكلمة بصفتها اللفظية والشكلية والإيقاعية دلالة ، إضافة إلى ما تدل عليه من معنى، وهو الأمرالذي أراد ــ رومان جاكبسون ــحين وصف " الشعرية " بأنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها

---

(1) جون كوهين : بنية اللغة الشعرية .. ترجمة محمد الولي و محمد العميدي دار توبقال الدار البيضاء ط1 1986ص15.

(2) المرجع نفسه ص 16.

كلمة وليس مجرد بديل عن الشئ المسمى ، ولا كإنبثاق للإنفعال ، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها ، وشكلها الداخلي والخارجي ، ليست أمارات مختلفة عن الواقع ، بل لها وزنها الخاص و قيمتها الخاصة".[1]

ـــ جون كوهين ـــ إعتبر لغة النثر لغة المعيار ، بحيث تكون الألفاظ ودلالتها مطابقة ولا تقبل تأويلا ما ، فيحقق البعد الدلالي ، دون حاجة لوضع احتمالات وتوقيعات أبعد من الدلالة المعجمية ، إن لم تتطابق الدلالة مع المعاني الأولية للسياق ، عد ذلك انزياحا وخروجا عن المألوف ، والسياق العدي عن لغة النثر ودخولا في اللغة الشعرية فالأسلوب شبيه بالوصمة "الأسلوب هو الرجل ذاته ".

هكذا يتضح أن " الشعرية " التي نادى بها ـــ كوهين ـــ هي " شعرية أسلوبية " تقوم على منطق (الإنزياح)، انزياح لغوي يمس ثلاثة مستويات كبرى، المستوى التركيبي والصوتي والدلالي ، عامل من عوامل توليد الغموض في الشعر ، نتيجة التركيب الجديد للكلمات.

هناك من يرى أن النص الأدبي خطاب يخترق الإيديولوجيا والسياسة،و يعمل على مواجهتها وفتحها ، من حيث هو خطاب متعدد، يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البلور الذي هو محمل الثلاثية "مرسل- رسالة – ملتقي " وتقرر بأن (النص إنتاجية) وهو " ما يعني أن علاقته باللسان ، الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع ، وترحال للنصوص

---

(1) رومان جاكسون : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ، و مبارك حنون ط 1988 – الدار البيضاء ص 19.

أي تداخل نصي ، ففي فضاء معين ، تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة ، متقطعة من نصوص أخرى ".[1]

بالتالي فللنص خصائص تحكمه فضلا، عن خاصية الظهور في بنية طباعية ومن خلال قراءتنا لمفاهيم النص ونظرياته ، يمكننا القول أن أهم تلك الخواص تتمثل في التبيين والدلالة و" التناص " ، وهي العناصر التي تشكل نظرية ــ جوليا كريستيفا ــ حول النص فتعرفه بأنه "جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة أو المتزامنة معه"[2].

إذا حاولنا الوقوف عند هذا التعريف نجده ينطوي عن ثلاثة قضايا :

أولا: أن النص إنتاج لساني ، علاقته باللغة هي علاقة بناء.

ثانيا :النص هي أن النص تكون وظيفته تواصلية أي إعادة إنتاج.

ثالثا : "هي كونه ليس بانتاج لغوي منقطع تماما عن الملفوظات السابقة عليه، كما انه يتداخل مع الملفوظات المعاصرة له"[3].

تشي وجهات النظر السابقة بصعوبة تحديد مفهوم دقيق وصارم " للشعرية " لاختلاف وجهات النظر ، واقتصار بعض الآراء على جانب دون آخر ، مما يجعلنا نردد مع " ــ

---

[1] جوليا كريستينا : علم النص : ترجمة فريد الزاهي / مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال الدار البيضاء، 1997 ص 103.

[2] م.ن : ص21.

[3] سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي – الدار البيضاء –المغرب – ط-2 المركز الثقافي العربي 2001-ص19.

ــ جيرار جنيت ــ" قوله" إن الشعرية إذن علم غير وواثق من موضوعه ، إلى حد بعيد ومعايير تعريفها إلى حد ما ، غير متجانسة ، وأحيانا غير تقنية"[1] .

هذه الدراسة ستتخذ من المعاييرالتي لا خلاف فيها ، بين النقاد في " الشعرية " مجالا لتحديد شعرية الخطاب المدروس "و لعل الشاعر قد دخل نفسه مدخلا صعبا ، حين إستعان بالمحاجة للتعبيرعن تجربته ، لأن المحاجة تنسب على المنطق والفلسفة ، مما يستدعي أن يكون الخطاب صارما في أسلوبه ودلالته ، ذلك أن المنطق يحتاج إلى إنسجام ووصل ، وخطاب لغوي يسلم بعضه وتفضي العبارة على لاحقتها"[3] ، أي أن دون انقطاع أو قفزات لأن الترابط الذهني في الخطاب المنطقي أمر لا مفرومنه ، وليس بإمكان أي شخص أن يصوغ نظاما متوسلا بأساليب المنطق ، أن يحوله شعرا حافلا بالسيمات الشعرية التي تعنى بالإنقطاع ، الاتجانس والتنافر والفجوة ، إلا إذا امتلك مهارة متفرقة في فنه.

لذلك حاولت " الشعرية " أن تصطنع لنفسها ، أنظمة وقوانين تحدد على ضوئها الخصائص الشعرية في أي نص أدبي ، وتبحث عن آليات يعني تحققها إمتلاك النص الخصائص الشعرية ، وأن الشكلانية في الأدب أعطت دفعا جديدا للدراسات الشعرية في العصر الحديث ، بحيث وجهت الإهتمام نحو شعرية النص الأدبي ، ونحو الكيفية التي

---

[1] سعيد يقطي : انفتاح النص الروائي – الدار البيضاء –المغرب – ط-2 المركز الثقافي العربي 2001-ص19

[2] جيدار خبيت : مدخل لجامع النص : ترجمة عبد الرحمان أيوب – الدار البيضاء ، ص 10.

[3] جون كوهين: بنية اللغة الشعرية ص161.

يجب أن يفهم في ضوئها هذا النص ، ووفرت أدوات نقدية ، أسهمت إسهاما كبيرا في تطوير الخطاب النقدي المعاصر.

تطور مفهوم " الشعرية " في النقد الغربي منذ ظهور الدراسات البنيوية نظرا تغيير المنطلقات والتصورات الذهنية ، حول مشكلة الإبداع في مؤلفات الأدبية كافة ، لذلك أصبحت " الشعرية " منهجا له وأدواته أساليبه الإجرائية ، انطلقت من فجوة البحث الضيق في بلاغة اللغة ، إلى آفاق أوسع تتعلق ببلاغة النص ، من حيث تركيبة الداخلي أو دلالة صورة المجازية التي تسم نوعية الخطاب الأدبي .

ننتقل الأن للبحث عن مداليل " الشعرية " في ثراثنا العربي المعاصر ، علما أن امتدادات المنهج الغربي مارست حضورها الدائم ، في إضافات النقاد العرب حول هذا المصطلح.

ب- الرؤية الشعرية في تراثنا النقدي العربي :

قبل العبور إلى البحث عن مدلول " الشعرية " في تراثنا النقدي العربي ، يجب الإشارة على ملاحظة أساسية ترتبط بمصطلح " الشعرية " فالنظر في المعجم لا يزودونا بالكثير في تحديد هذا المصطلح ، بل أن متابعة النظر فيما خلفه لنا القدماء ، من مؤلفات بلاغية ونقدية ، لا يكاد يتقدم بنا خطوة في هذا السبيل ، ويسوي في ذلك مؤلفات مختلفة إذا استثنينا من هذا التعميم ــ عبد القاهر الجرجاني ــ الذي سنتطرق له لاحقا ، والذي تعامل مع المصطلح على نحو قريب من التعامل المحدث ، تجلى ذلك في حديثه عن نظريته المشهورة "نظرية النظم" .

الواقع أن مصطلح " الشعرية " في تراثنا النقدي ، لم يعرف طريقة للاستخدام كمصدر صناعي ، نستثني من ذلك ـــ حازم القرطاجني ـــ الذي أتاح له اتصاله ب ـــ أرسطو ـــ Aristote حيث ذكر المصطلح في " المنهاج "[1] : فظهرت الإرهاصات الأولية لمفاهيم " الشعرية " في النقد العربي القديم ، إستنادا لوظيفة الشعر كما تحدثنا سابقا ، لم يتخط الناقد حواجز الذوق العربي العام ، الذي كان يدخل كل كلام أدبي إلى دائرة الشعر ، دون أن يبرز خصائص الملفوظ ، ولعل ذلك يرجع إلى طغيان أدبية المنطوق على أدبية المكتوب ، الشعر عند النقاد القدماء نص شفوي غير مكتوب ، لكن لم يدم تأثير الشفوية الجاهلية على النقد العربي طويلا ، بل ظهرت على عهد متقدم بوادر الدراسات اللفظية ، التي إهتمت بالأثر الكتابي ، زاوجت بين المعنى والمبنى نذكر مثلا أشهر الأبحاث ـــ حازم القرطاجي ـــ (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) ـــ عبد القاهر الجرجاني ـــ (دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة) ، لعل الصعوبة التي يواجهها القارئ العربي حاليا في فهم النصوص الأدبية أو " الشعرية " وتفسيرها ، تعود أساسا إلى عدم إمتلاك هذه الأدوات الإجرائية ، التي تسهل عليه عملية إدراك عالم هذه النصوص .

نستتنج من هذا كله أن " الشعرية " تستبعد فكرة إستعارة أدوات آليات خارجية عن الخطاب الأدبي نفسه ، واعتبارها ضوابط ومعايير تتحكم في قراءة النصوص ، من هنا نرى أهمية النظرية الأدبية التي ندعوها" بالشعرية ".

---

[1] حازم القرطاجي : منهاج البلغاء و سراج الأدباء : تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة / دار الكتب الشرقية تونس - 1996 ص ، ص 28-293.

عليه أثيرت " الشعرية " بقوة وعلى نطاق واسع ، في كتاب علي ــأحمد أدونيس ــ في كتابه (الشعرية العربية 1975) ، كما ظهرت ترجمة كتاب ــ جمال الدين بن الشيخ 1989 م ــ " poétique arabe " ، ظهرت ترجمته في العربية عام 1996 هو مكتوب بالفرنسية عام 1971 .

تبين من خلال هذا الطرح مدى انشغال النقاد العرب ب " الشعرية العربية "، وهو تأثير مباشر للمناهج الحديثة في دراسة الأدب و نقده ، هناك تداخل أيضا في مفهوم " الشعرية " الذي يجعلها ميدانا خصبا ، لدرس علاقة تشكل مصطلح عريق وحديث في الوقت نفسه في الثقافة العربية الحديثة ، سواء في اقتصار "الشعرية " على نقد الشعرأو في استعاب "الشعرية " لمصطلح " الأدبية " ، ومثل هذا التداخل واضح في مؤلفات كثيرة نذكر منها على سبيل المثال ــ رومان جاكبسون ــ من خلال كتابه " قضايا الشعرية " يقف عند حدود الليسانيات بأقسامها "الصوتية وللفظية والمعنوية" ومازال هذا المفهوم ملتبسا لدى الباحثين والنقاد العرب ، رغم المحاولات والتعريفات التي قدموها ، كل ناقد أو أديب يعرفها على شاكلته ، من خلال وجهة نظر الخاصة ، ماعلينا إلا أن ندرج أمثلة لنقادنا العرب ، نتبين من خلال طرحهم لهذا المفهوم، آراء و دوافع كل واحد.

يرى ــ كمال أبو ديب ــ أن جذور التأصيل للأبحاث النصية العربية ، كان آخر عهدها مع ــ عبد القاهر الجرجاني ــ في القرن الخامس الهجري إذ "حاول أن يقيم بناءا نظريا

متكاملا لفهم الظاهرة الأدبية ، عن طريق اكتناه تجسدها النصي"[1] معتبرا أن ما أنجزه ــ الجرجاني ــ بعيدا عن الملاحظات الإنطباعية الذاتية ، هذا العلامة من خلال كتابيه المشهورين (أسرار البلاغة) تناول فيه أساليب البديع ، ووجه كل عناية للبواعث النفسية و موقعها في الفؤاد و(دلائل الإعجاز) ففيه بحوث كثيرة ، هي أصول علم المعاني ، كما أنه تحدث عن الكناية والمجاز ، التمثيل والإستعارة ، والسرقات الأدبية أيضا ، الكتاب الأول هو أقرب إلى الفلسفة النظرية منها إلى النقد ، أما الثاني يشمل نظرية اللغة " وهذان الكتابان العظيمان متكاملان أودعمها عبد القاهر ، خلاصة فكرته وجوهر نظريته في دراسة المعنى اللغوي ومعاني النحو"[2] ــ عبد القاهر الجرجاني ــ تعامل مع مصطلح "الشعرية" ، على نحو قريب من التعامل المحدث ، تجلى ذلك كما أسلفنا الذكر من خلال حديثة عن نظرية "النظم" هذا الأخير هو أقرب المصطلحات إلى " الشعرية" ، به وصل العلامة إلى قمة النضج و الاكتمال والشمول.

قبل ظهور مصطلح "النظم" ، هناك مصطلحات ظهرت في الساحة النقدية العربية منها مصطلح "الصناعة" ، الذي تناوله نقادنا القدامى كان من مقولاتهم ، وكذلك "مصطلح عمود الشعر" ، اعتبره القدامى الركيزة الأساسية ، وأول من إستعمل إصطلاح(صناعة) في الشعر ــ أرسطوــ " إنا متكلمون الآن في صناعة الشعراء و أنواعها "[3] ، إعتبر

---

[1] كمال أبو ديب : في الشعرية- مؤسسة الأبحاث العربية ط 1 - 1987 ص 8.

[2] صالح بلعيد : التراكيب النحوية و سياقاتها المختلفة عند عبد القادر الجرجاني – ديوان المطبوعات الجامعية 1991، ص 8.

[3] أرسطو طاليس : فن الشعر : ترجمة عبد الرحمان بدوي دار النشر- بيروت- لبنان ط 2 1973 ص 85

الكثير من النقاد العرب المعاصرين هذه النظرية -عمود الشعر-" بأنها النموذج الأكمل أو الصياغة النهائية للشعرية العربية القديمة"[1].

أما "النظم "عنده حركة واعية داخل الصياغة الأدبية ، بالاعتماد على خطي المعجم والنحو ، عمل على توسيع دائرة الإختيار، ومخترقا بذلك حدود ونواميس اللغة العادية جاعلا في ذلك لغة المفارقة ، مسكبا لصنع الشعرية الحقة ، ذلك من خلال جملة من الشواهد إستقاها ـــ الجرجاني ـــ من مورثنا الشعري، و فيها نلحظ فكرة الجمع بين المتناقضات مثال "الليل# النهار – الأسود # الأبيض – الحلو# المر"[2] لغة المفارقة عنده ، تمثل لونا من السحر التعبيري ، نتيجة للفجوة بين التعامل الشعري والواقع المعجمي ، أثارت في النقد الحديث مصطلح "الانزياح " écart " "في النقد العربي الحداثي الأسلوبي تحت مصطلح " الشعرية " عموما في نقدنا العربي الحداثي ، غير أن هذه المصطلحات ، وإن لبست حلية حداثية ، إنها لا تخرج في مفهومها العام عن الإطار الذي وضعه ـــ عبد القادر الجرجاني ـــ ، كان إختياره لمصطلح " النظم " أدق في رأينا إذ هو يعد بصدق ، عن تزاوج خط المعجم بخط النحو، مع إعطاء الأولوية لخط النحو في السياق ، والعمل الإبداعي عند ـــ العلامة ـــ شبيه بغيره من العمليات البشرية ، التي تحتاج إلى صانع ومصنوع كحال الفصة والذهب مع من يصوغ منها الحلي" فكما لا يشتبه الأمر في أن الديباح لا يختص بناسجة من حيث الإبريسم والحلي بصائغها من حيث

---

[1] محي الدين صبحي : نظرية النقد العربي و تطورها / الدار العربية /ليبيا –تونس 1984 ص،ص 28-38

[2] عبد القادر الجرجاني، دلائل الإعجاز ص.ص 111،112

الفضة والذهب ، ولكن من جهة العمل و الصنعة، لذلك ينبغي ألا يشتبه أن الشعر لا يختص بقائله من الأوضاع اللغوية للمفردات، و لكن من وجهة الأوضاع التركيبية لها".[1]

إن تحقيق الصلة بين المبدع وصياغته رهين بالربط بين الداخل و الخارج، تبعا لذلك فإن عملية التركيب السابقة لا تقوم على العفوية، إنما هي محكومة بإطار مرجعي دقيق ، إمكانية النحو متاحة أمام كل من يرغب في التعامل معها ، يأتي من ارتباطها بالحرية النفسية عند المتعامل بها ، وهذا ما يوضع مسألة ترتيب المعاني في النفس أولا أي في الداخل ، ثم تنعكس خارجيا من خلال صياغة مبدعها مثلا : الترتيب في النفس أولا : فعل + فاعل +.... إلى ترتيب الكلمات في النطق ، لأن الألفاظ أوعية المعاني اللفظ إذا خلا معناه أصبح مجرد صوت .

مما نستشفه من هذا التركيز على حضور ذاك الجهاز "المبدع" يبرزوجوده بالدرجة الأولى ، في عملية التعليق المنظم ، أو ما يسميه المحدثون الأسلوبيون ب ـــ "التوزيع" وتجليه في عملية الاختيار ، وبموجب التداخل بين هاتين العملتين السابقتين لا يمكن حضور طرف دون آخر ، النظم لا يكون وجوده فعالا إلا باتصال الجانبين معا هذا الاتصال وسيلة الناظم في رؤية العالم بكل مفرداته ، المعنى لا يتقدم به الشعر، ويراد بالمعنى هنا ، الفكرة التي يريد الشاعرإضاحها كأن يكون حكمة أو أدبا ، ومنه يتضح بما لا يدع مجالا للشك ، أنه يهتم بالصياغة كما يهتم بالمعنى المصور ، لأن الصياغة هي التي يتفاضل بها الكلام من شعر أو غيره .

---

[1] عبد القادر الجرجاني : دلائل الإعجاز ك ص 326

عناية ــ عبد القادر الجرجاني ــ بالصياغة لا تقل عن عناية الأدباء الآخرون أمثال ــ الجاحظ ــ وعنايته بها ، و صناع الكلام يجهدون أنفسهم في إختيار الكلمات الدالة والعبارات الدقيقة والأسلوب الجميل ، لذلك تكون تعبيراتهم محكمة ، تؤدي المعاني في دقة و إحكام ، كما لحقتها العديد من المجهودات التأصيلية ، التي نظمت شتات الفكرالإبداعي ، ضمن مدونات إهتمت بوصف الظواهر البلاغية في النصوص الفنية .

مصطلح "الشعرية " مصطلح قديم في الواقع ، قدم التنظيرات الأدبية سواء في ذلك تنظيرات النقاد العرب ، أو إشارات بعض متذوقي الأدب ، الذين وردت منهم هذه اللفظة في نصوصهم وإن إختلف مدلولها من قول إلى آخر.

من بين هؤلاء النقاد أراد حديثا عن ناقد من النقاد، يحدد مفهومه " للشعرية " انطلاقا من مفهومي العلائقية والكلية ، ذلك أن " الشعرية " خصيصية علائقية أي أنها "تجسد في النص لشبكة من العلاقات ، التي تنمو بين مكونات أولية ، سمتها الأساسية أن كلا منها ، يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق " الشعرية " ، ومؤشر على وجودها ".[1]

على هذا الأساس لا يمكن تحديد مفهوم " الشعرية " إنطلاقا من ظاهرةأحادية الايقاع الداخلي ــ القافية ــ ، فالنص الشعري ليس هو الوزن أو ــ القافية ــ أو الصور أو الموقف العاطفي الإيديولوجي فقط ، ولكن له علاقات بين عناصر مختلفة تتلائم في سياق

---

[1] كمال أبو ديب : " في الشعرية " مؤسسة الأبحاث العربية ط 1 - 1987، ص 8

واحد ، بالتالي تحقيق فاعلية شعرية من خلال العلاقات المجسدة للنص ، المطلوب في الشعر أن يمتلك نوعا من الإنتظام الصوتي ، هو ما يسميه ب (الإيقاع) والبحور القديمة تمثل شكلا من أشكال هذا الانتظام ، شكل له شروطه وظروفه ، وتاريخه غير أن هناك أشكالا جديدة لتحقيق " الشعرية " ، وبذلك يتمكن الشعر من الثراء ويتحرر من" طغيان المفاهيم الجامدة على الشعر ، والإصرار على تحديده في إطار نظرية وزنية تحققت تاريخيا ، في شروط محددة وليس ثمة ما يسوغ اعتبارها أزلية".[1]

ــ كمال أبو ديب ــ يعزز أفكاره بتقديمه لمفهوم الفجوة "CAVITE " "مسافة التوتر" فهذه وظيفة إيحائية ، يبني عليها تصوره للشعرية " وهي خصيصة فنية ضرورية لتمييز التجربة الفنية عن، التجارب العادية اليومية".[2]

(الفجوة) هي الغياب الذي يخلقه النص الشعري، بعيدا عن المرجع الإنساني لرؤية الأشياء، أما مسافة التوتر، فاصل النشوة الذي يثيره انحراف اللغة ،عن حقيقتها الإخبارية و تحولها إلى كائن فني متألق .

دلالة " الشعرية " حسب تصوره ، تتجاوز لتبحث في كنه التصورات الذهنية للأشياء والوقائع الإنسانية، عبر لغة النص وسياقاته المختلفة، منطلقا من النص كبنية لغوية لها خصائص صوتية إيقاعية ، وتركيبية دلالية يمكن إكتشافها ، عن طريق حضورها الشكلي ، لكن هناك مكونات نصية أخرى يلفها الغياب ، تشكل لذاتها شعرية غير لغوية تندرج

---

[1] م.ن : ص90

[2] المرجع نفسه : ص 20.

ضمن " موافقف فكرية، أو بنى شعورية أو صوتية ، مرتبطة باللغة أو بالتجربة العقائدية الإيديولوجية ، أو برؤيا العالم بشكل عام ".[1]

باستخدامنا مفهوم ــ تشومسكي ــ يمكن أن يقال "أن الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والسطحية ، وتتجلى هذه الوظيفة في علاقة التطابق النسبي أو المطلق بين هاتين البنيتن ".[2]، أي حينما يكون التطابق مطلقا تنعدم فيه " الشعرية " أو تخفف درجة الإنعدام تقريبا، لكن حين تنشأ الخلخلة، و تغير بين البنيتن تنبثق " الشعرية " و تتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص .

" فسر الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام ، لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماءا جديدة "[3] هذا القول يمثل إتجاها جديدا في النظر إلى اللغة من خلال ملابساتها التجديدية.

كخلاصة لمفهوم الشعرية عند -كمال أبو ديب- يمكن القول:" أنه حاول جاهدا تنمية منهجه، من خلال مفهومي "العلائقية والكلية "الشعرية عنده وظيفة من وظائف ما يسميه الفجوة أو مسافة التوتر، لأن لغة الشعر دلائليا لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة ، "وما يخلق الفجوة هو الخروج بالكلمات عن معانيها القاموسية المتجمدة"[1] و "الجمع بين المتنافرات"[2] هذا ما يخلق الفجوة.

---

[1] م.ن : ص22

[2] م.ن : 57

[3] أدونيس : الشعرية العربية –دار الأداب، بيروت – ط1989/2 ص44

[1] كمال أبو ديب : في الشعرية ص38.

[2] المرجع نفسه : ص 125

أحسن ما نختم به شعرية -أبو ديب- قوله "الشعرية ليست قضية شكلية أو لعبة تمنح جواز السفر لدخول عالم الشعر لقصائد ، أو عصور تحولت اللغة فيها على زخرف الشعرية ، لا تتسلخ عن المصير الإنساني، عن الرؤيا، عن بطولة تبني الإنسان و مشكلاته وأزماته الشعرية ، والشعرهو جوهريا نهج المعانية ، طريقة في رؤيا العالم واختراق قشرته إلى لباب التناقضات الحادة، التي تنسج نفسها في لحمته وسداه".[3]

لدفع العديد من الملابسات ، التي تمس مصطلح "الشعرية" ، ودفاعا عن الذوق العربي يقترح ــ عبد الله الغذامي ــ ترجمة POETICS ،لكلمة " الشاعرية " لأنها تجمع بين خصائص معينة في اللغة الأدبية، سواء في النثر أو الشعر، إذ يصف بعض الأشياء فيقولون "موسيقى شاعرية منظر شاعري ، وليس في هذه الأوصاف دلالة على الشعر، و لكنها قرائن توحي بالطاقة الإيحابية للكلمة"[4] " الشاعرية " عند -عبد الله الغذامي- مثقلة بروح التمرد على المألوف ، منتهكة لقوانين العادة ، مما ينتج عن ذلك "تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون في نفسها عالما آخرا، ربما بديلا عن ذلك العالم"[5]،أي تحويل الواقع إلى حلم عن طريق الخيال.

هناك مجال حيوي آخر "تتحرك فيه الشعرية بعيدا عن عوالم الشعر والأدب ويتمثل في تلك الاستعمالات المختلفة التي يشحن فيها المصطلح بدلالات حسية تخيلية[1]"

تستوقفنا في هذا المعنى المغني العراقي:

---

[3] المرجع نفسه :ص 143.

[4] عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة و التكفير – النادي الأدبي الثقافي – جدة ، ط 2 ، 1991، ص ، ص 19،20

[5] المرجع نفسه : ص 26.

[1] يوسف وغليسي : الشعريات و السرديات، ص 21

"الجو جميل و شاعري ، خليني أمتع ناظري" أو قول بعضهم: هذا المشهد شاعري أو ملامح تلك المرأة شاعرية ، أو هذا لباس شاعري.

"الشاعرية ليست حكرا فكرا على النص الأدبي فقط، لكنها تستأثر به،بدونها يحظى النص بسمة الأدبية، فتعمق التنائيات والإشارات ، بهدف إخراج مخزونها" الذي يمكنها من إحداث أثر انعكاس ، يؤسس للنص بنية داخلية ، تملك مقومات التفاعل على الدائم من حيث ، أنها بنية ذات سمة شمولية ، قادرة على التحكم الذاتي بالنفس ومؤهلة للتحول فيما بينها ، قد توليها عدد لا يعد ولا يحصى من الأنظمة الشاعرية فيها ، حسب قدرة القارئ على التلقي ، وبهذا تكون الشاعرية متموجة وزئبقية"[2].

القول " بالشعرية البنيوية " القائمة على مبدأ الشمولية أو الكلية ، يتحول النص الأدبي إلى بنية كلية ، أو شبكة من العلامات التي تحتاج إلى قارئ يفجرها ، هذه العلامات الإشارية ذات دلالات نهائية ، الأمر الذي يجعل" الشاعرية " زئبقية .

ما تقدم من طرح لشاعرية ــ عبد الله الغذامي ــ يتبين لنا أن شاعريته ، انفتاح وسؤال من حيث هو دلالات متعددة ، والقراءة من حيث هي طرائق متنوعة ، هذا ما جعل ــ الغذامي ــ يؤكد على فاعلية القراءة وسلطتها على النص ،" الشعراء يسرقون لغتنا ومشاعرنا واحاسيسنا ، ليسوغوها شعرا بيانيا ، سيرقون به ما تبقى منا وأخيلتنا وليس لنا إلا ، أن نسترد حقنا من سارقه ، فنحول النص إلينا عن طريق القراءة وكل قراءة بذلك ،

---

[2] عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير ، ص ، ص ، 24 ، 25.

تصبح قراءة صحيحية ، لأنها ليست سوى أثر دعوة الطفل إلى أمه " [1] لعل هذه القراءة لا تتقيد بالسياق ، وإنما تمكمن في حرية تفسير الشفرة.

على ضوء هذا الطرح ، نرى أن مصطلح " الشعرية " عرف عوالم لأقاليم مناخية متباينة ، في زمن الفلاسفة خضعت الشعرية إلى النزعة الأفلاطونية ومعها الأرسطية ، إلى قوانين شكلية جامدة ، تحت عباءة التخيل ، بعدها جاءت الفلسفة الإسلامية ، لتخضعها إلى قوانين أقر بها الفارابي وابن سينا في دفاترهما ، بعدها عملت الحركة النقدية في العصر الحديث مارة على " عمود الشعر " و" نظرية النظم " ، الأول بمناهجه العقلانية الصارمة ، والثاني بانطباعاتها الشخصية ، وتلهفها على الشعر ونشأته ووظيفته.

عولجت الحقيقية الشعرية في أطروحات النقاد ، تحت عباءة أخرى هي عباءة "الشعرية الألسنية " ، تجلى ذلك في أطروحات ــ تودوروف ــ رومان جاكبسون- جون كوهين ــ وقد جاء النقاد العرب المحترفون ، فتأثروا بالمد الألسني ، وبانتشال المادة الجمالية.

البحث في الشعرية الأعمال الأدبية ، باب مفتوح للإجتهاد ، والمثابرة على الدوام يفضي إليه الدارسون من زوايا مختلفة ، ووجهات نظرا متبانية ، تحددها توجيهاتهم الفكرية ومنطلقاتهم المنهجية والنقدية.

شعرية الخطاب النقدي العربي ، شهدت العشرات من البحوث ، عرفت نموا متزايدا ، سواء ممن حيث الترجمة أو التنظير أو التطبيق ، مما جعل بعض الباحثين العرب يسم " الشعرية " الحديثة بأنها لغوية ، أدى تضافر الأفكار الجمالية المنبثقة من التجربة الخصبة

---

(1) المرجع السابق : ص ، ص 288 ، 289.

للمذاهب الأدبية البحثية الغربية ، إلى إستعاب وتمثيل العرب لهذه المرجعية ، بهذا يبدو الحديث عن الشعرية الغربية والعربية أمرا موصولا لا يكاد ينقطع.

2- شعرية الخطاب الروائي :

اللغة لا تنحصر في حيز ضيق ، بل تتخطى المقاييس الجاهزة ، تخترق المألوف لتشكل عالمها الخاص ، هي الجوهر والوسيلة التي تقوم عليها البحث في العمل الأدبي ، من هذا المنظور يبدو لنا أن " الشعرية " مصطلح أوسع من تلك المبادئ الجمالية ، ذات الصلة بالشعر، لتدخل جميع الأجناس الأدبية كالرواية مثلا.

من هنا يتضح أن " الشعرية "التي نقصدها تأخذ من المناخ الشعري أجواءه الغير ألفية ، حتى تهيمن على المناخ القصصي ، متشكلة ما يسمى (بالانزياح) " إنه يصبح الهاجس ألا نسرد فحسب ، ولكن أن نخلق اختراقات في المألوف اللغوي السائد كأن القاص هنا ، يدخل إلى عالم الشاعر و همومه من باب اللغة "[1] ، اللغة هي بمثابة أداة للتنفيس للذات الروائية الشاعرة .

بدايات التأسيس لنظرية في الرواية ظهرت " منذ عشرينات هذا القرن انطلاقا من كتابات ــ جورج لوكاتش ــ حول نظرية الرواية إلى ، أن أصبح التفكير النظري في الرواية عند كتاب الرواية الجديدة في فرنسا ملتحما بانتاجهم ، فإن البحث في أسلوبية الرواية من أجل بلورة شعرية روائية ، لم يتسع مجاله ويتنوع إلا بعد ترجمة نصوص الشكلانيين

---

[1] بول شاوول : علاقة القصة العربية بالشعر والقصيدة ـ مجلة " التبيين " ـ عدد 6 ، 1993 ، ص 115.

الروس ، إلى اللغات الأوروبية ، وقد تعانقت الشعرية أولا مع التأويل فكانت بينهما علاقة تكامل "[2] .

مع البنوية غدت كل " شعرية " ، على حد قول ـــ تودوروف ـــ (شعرية بنيوية) [3] فاتسع البحث في شعرية الرواية، وانفتح على شتى المناهج " كالأسنية" و"السيميائية" و" التحليل النفسي السوسيولوجي".

يبدو لنا أن الاهتمام أصبح منصبا على الإنجازات السردية كونها أكثر حضورا في الإنتاج الأدبي الحالي ، لأن الراهن النقدي أصبح يختص بوصف طرائق الكتابة وكشف الستار عن جمالياتها المختلفة ، كالتركيبية الدلالية ، أصبح " النص الروائي بما هو جزء من الأدب وخطاب من الأنواع الأدبية ، يكون كذلك بتوفره على شعريته

(sa poéticité)أي ما يجعله خطابا شعريا (Discours poétique) ، هو الخطاب المحتمل دائما ، ولكنه الخطاب المستحيل أيضا ما دام الوصول \إلى ذراه يستدعي تجاوزه باستمرار "[1] أي ما يجعل الروائي دائما ، يبتكر نماذجا لشخصياته ومكان وزمان مثيرين وغرباء عن الواقع ، ليقوم بوظيفته السردية ، لذلك إزداد إهتمام الكتاب الروائيين بأسلوبية الرواية و شعريتها ، لخلق تميز خاص للنص السردي " وقد أدى الإغراق بهم في

---

[2] الطاهر روانية : تضافرالشعري والأساطيري (قراءة في رواية العشاء السفلي لمحمد المشرقي) مجلة " تجليات الحداثة " ، عدد3 ، 1994، ص 78.

[3] تودوروف : الشعرية ، ص 24.

[1] أحمد المديني : أسئلة إبداع العربي المعاصر ، دار الطليعة - بيروت - ط1 ، 1985، ص ، ص 87 ، 88.

التجريب إلى محاولة تحطيم الحدود بين الاجناس الادبية ، وهم ينطلقون من المفهوم السينمائي للنص المبدع " [2].

توظيف " الشعرية " في النص الروائي ، توظيف لإمكانية خوض المطلق للعثور على اللحظة اللامألوفة والغرائبية ، هي حالات شعرية وتخيلية ضمن مسارات نثرية ،لأن النص ينفتح على فضاءات غير مقننة ، أصبح الإبداع لا يرتبط بهوية المؤلف بقدرما يتعلق بقدرة السارد ، على ترك العناصر الداخلية والخارجية للغة ، بما تنطوي عليه من دلالات عميقة مستوحاة من المؤلف ، التي تصبح عبارة على حوافز غنية بالإمكانات القادرة على ترجمة حالة عايشها الكاتب " ومن ثم تتحول الوظيفة السردية إلى ذريعة للتعبير عن مستويات تخييلية وإنفاعلية وعاطفية ، غيرمألوفة تتجاوز الإطار التاريخي والإخباري للحكاية ، لتنفتح على أفاق الرمز والدلالة والتأويل ، أي العودة إلى هموم الشعر من جديد "[3].

ظهور البواعث الشعرية في النص الروائي" لا يقتصر على تجليات اللغة ..... و إنما تطول أيضا إلى الشخصيات غير المألوفة أوالخيالية أوالمجنونة ، فتطول كذلك إلى الموقف ذاته ، ويمكن أن يكون شعريا وإلى إيحائية البنية الكلية ودلاليتها ، أو إلى حالة إلتباس ، فالشعرية يمكن كمونها خارج تجليات اللغة المباشرة "[1].

---

[2] الطاهر روانية : تضافر الشعري والأساطيري ، مجلة " تجليات الحداثة " ، ص78.
[3] بول شاوول : علاقة القصة بالشعر والقصيدة ، مجلة " التبيين " ، ص ، ص 120 ، 121.
[1] المرجع نفسه : ص 124

المقصود بالرواية " الشعرية " ليس وضع الشعر فيها هو الأساس ، فيطغى على أحداث الرواية بشكل مباشر ، وإنما هو متوقف على قدرة الروائي على إدخال فضاءات مغايرة غيرمألوفة ، مشحونة بعبارات إيحائية ينسج من خلالها عمله الروائي ، شعاره اللامألوف- الغرائبي ، من شأنه أن يثري أفاق الكتابة السردية ، ويخلق أشكالا إنحرافية على نموذج الإبداع المتوارث.

من خلال هذه المعطيات إخترنا رواية " بحثا عن آمال الغبريني" للروائي ــ إبراهيم سعدي ــ آملين أن نجد فيها لمسات شعرية للذات الروائية بعد كشف الستارعن بنيتها.

الفصل الأول

الرواية و رؤية الواقع :

الرواية شكل من أشكال القصة ، هي أسمى حل للحوادث الحسية، وأسمى بيئة تبحث فيها الطريقة التي تظهر لنا فيها الحقيقة، أو التي يمكن أن تظهر لنا فيها ، لهذا كانت الرواية مختبر القصة، إنها نثر واقعي ، نثر سهل يستطيع أن يروى ، أن يصف ويشرح ، ويوصل إلى الجمهور القارئ رؤية معينة عن(الحياة والمجتمع ، نثر يحاول أن يعانق كل ما هو يومي من حياة الإنسان ، ليؤسس في ساحته ما يعادله فنيا فهي " قبل كل شيء نص ، أي مجموعة من الجمل التي يمكن أن تكون وحدة دلالية ، أو معنى يكون ما نسميه المضمون أو الموضوع"[(1)]

هذا المضمون الذي يمثل الحكاية ، التي هي جوهر أي نص سردي مع شيء من التنسيق ، الذي تمثله الحبكة المنجسة والتشخيص والمجال الزمكاني لذا هي " سرد لمجموعة من الأحداث ورصد الشخصيات لعلاقات معينة ، تحكمها مجموعة من الروابط السردية التي تكون عالم الرواية ، ولا يمكن الولوج إلى عالم الرواية إلا انطلاقا من الرموز التي يشكلها السرد ، وهذه الرموز ليست مفككة أو مبعثرة بل يحكمها نظام معين"[(2)]

هذا النظام بإمكانه أن يكشف عن إيديولوجية النص ، وكيفية تواصله مع الواقع النص الروائي هو محاولة ، خلق كاملة لعالم متخيل من طرف إنسان مبدع ، يصنعه راوي الحكاية صانعا له حيزا محددا بفترة زمنية ومكانية ، وواضعا شخصيات مختلفة تتجاذب أطراف الحوار فيها بينما ، فتجري الأحداث بين هذه الشخصيات مفرزة الصراع ، الذي يصنع بدوره ديناميكية الحدث ، وتفاعله مع الوسط الروائي لكل شخصية دوافعها وحوافزها المعينة والمختلفة ، التي بناها الراوي لها حتى تصل إلى المضمون أو النتائج الذي بني عليها هيكله القصصي.

---

(1) علال سنقوقة : المتخيل و السلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية*ط.1 2000 ، ص19 .

(2) حسين خمري : سيميائية الخطاب الروائي " مجلة تجليات الحداثة- عدد3 يونيو1994 ، ص174

لكن السؤال المطروح : ما علاقة هذا الجنس الأدبي (الرواية) ، بالواقع وبأحداثة المتغيرة الغير مستقرة ؟ هل يستمد هذا الفن روحه و مصداقيته من الواقع الراهن أو المعاش؟ أم يصنع و يخلق عالمة بعيدا عنه تماما ، لا يمت له بصلة على الإطلاق؟

إن التطور الذي عرفته الرواية بعد الطروحات التي قام بها " هيجل" الذي يرى " أن الإنتقال من الملحمة إلى الرواية ، رافقه إنتقال من اللغة الشعرية الى اللغة النثرية"[1] .

أومن طروحات "باختين" "مع تفسخ اللغة الثقافية اللاتينية الى لغات و لهجات شعبية ، فكان بذلك تجسيد التنوع ، بينما كانت الملحمة تجسيد الوحدة "[2]

سواءا انطلقنا في حديثنا عن الرواية ، كخطاب أدبي متحقق بواسطة الكتابة أو من الطروحات السالفة الذكر ، نرى أن الرواية خاصة في القرن العشرين ، جعل منها جنسا أدبيا مفتوحا ومتطورا ، يرفض الإنغلاق، والإحتواء ، إذ بقدر ما يكون الواقع جديد ا، يكون النص الروائي الذي يكشف عن هذا الواقع ، ذا شكل جديد وغير مألوف بهذا تعدّ الرّواية الخطاب الأدبي الملائم ، والأنسب للتعبير عن واقع يتغير بسرعة النص المفتوح الذي لم يستنفذ بعد عناصر جدته ، والذي لم يبلغ حدود تشكله النهائي يؤكد " أن البداية الفعلية للرواية الجديدة ، ترتبط بالالتفات نحو الواقع والعكوف عليه وهو التفات فرضيته التحديات الحضارية ، والحركات السياسية والخيبات والتطورات الإيديولوجية."[3]

النص الروائي يكاد يكون الصورة الناطقة بالحدث ، ضمن حيثيات الحيز المكاني ، الشيء الذي جعله ينقل بأمانة وحساسية القلق والعناصر المأساوية المتأزمة المتدفقة ، بين حنايا الذات الإنسانية الطافية فوق أمواج الزمن الهادر الغابر، هو الوحيد القادر على تتبع وتشخيص نغمات التأوه ورصد أماكن التألم ، وتعيين وصفة ينضوي تحتها العلاج الشافي المسكن لأماكن الضرر.

إن وجود النص الروائي وتاريخيته في الجزائر ، لا يكادان يخرجان عن المحتوى العام لفكرة المقولة السابقة ، ومن هنا جاء نصنا الروائي المعنون ب"بحثا عن آمال

---

[1] الطاهر روابنية : تضافر الشعري و الأساطيري : -مجلة " تجليات الحداثة " –عدد 3 يونيو 1994، ص 77

[2] المرجع نفسه : ص نفسها.

[3] خالدة سعيد: حركية الإبداع ص 199

الغبريني" محملا بهموم وقضايا قد تفضي كلها الى "تشوية الإحساس بالزمن "[1] الناجم عن ضعف عقيدة المرء ، أو فقدان الثقة في الساحة الوطنية ، أو في المثل العليا.

بناءاعلى هذه الأسس ، أصبح النص الروائي الجزائري ، عبارة عن تراكم لترسبات أحداث أشد التصاق بالذاتيين : الوطنية العامة و الفردية الخاصة ، في جميع النواحي مثلا على الصعيد الثقافي خاصة – والأدبي بصفة أخص ، نلحظ بعض الجمعيات الأدبية التي خرجت من رحم الإقصاء ، أو انقلبت من قبضة المؤسسة الرسمية منها" اتحاد الكتاب الجزائريين ورابطة إبداع – وجمعية الجاحظية ورابطة كتاب الاختلاف"[2].

احتضنت هذه الجمعيات الأدباء الشباب ، ونشرت بعض نتاجهم وجله نتاج شعري ، غير أن أبرز عواقب هذه التحولات على الإطلاق ، تتجلى في أزمة أمنية دامية مزقت وجه الجزائر الوديع ، طحنت رحاها عشرات الألوف من الأبرياء ، هذه العوامل كلها مضافة إليها ، ثقافة الشاعر والكاتب والروائي ، قراءتهم وتكوينهم الأكاديمي ، ساهمت في ولادة نصوص مختلفة منها الشعرية والنثرية متفاعلة مع سياقها الراهن ، متفتح على الواقع ومتجاوز له عبر الرؤيا ، التي تخلق السطح وتستنبط الوجود المادي ، نص يكشف عن جدلية فاعلة مع الواقع،لقد سبق ل" طه حسين" في كتابه" خصام ونقد[3] " أن بين علاقة الأدب بالثورة. ، انتهى الى أن هناك أدبا يسبق الثورة ، ويمهد لها، وآخر يعقبها ، يكون من ثمارها.

تكون هذه الثورة التي أعنيها ظاهرة (الإرهاب) في الجزائر التي برزت بشكل كبير ، هذه الظاهرة لا تقاس بالمدة التي تستغرقها ، ولا بعدد الجرائم التي يقترفها هؤلاء ، بل بفظاعتها وبدرجة وحشيتها ، وعندما يتعلق الأمر ببلد (كالجزائر) فإن الإرهاب تقاس خطورته بتلك المقاييس جميعا ، إذ استغرق مدة غير قصيرة ، ارتكب جرائم كثيرة ، ارتكبها بفظاعة بلغت أقصى ما تبلغه الهمجية ، فكان وقعه في القلوب يعادل الثورة

---

[1] بشير بويجرة: زمنية النص و فضاء التجربة- مجلة الحداثة – ص106

[2] رياض بن يوسف: التجربة اللغوية في بنية القصيدة الجزائرية المعاصرة حقبة التحولات – 1988 - 1998 ص 21.

[3] طه حسين : خصام ونقد

التحريرية ، لكن انشغال الناس في سعيهم اليومي ، لتوفير متطلبات الحياة وأرقهم الليلي ، لم يمنع بعض الكتاب من تسجيله ، بل إن ثقله هو الذي فرض على الكاتب حالة من الحضور ، يصعب عليه أن يتنصل منها لأن" تلك المتابعة المتأنية والدقيقة للأحداث ، أغرت الكثير من الشباب في الجزائر باللجوء الى الرواية ، لمعرفة بعض قضايا الثورة...." [1]

الواقع أن الإشارة إى ظاهرة (الإرهاب) في الكتاب " بدأت منذ السبعينات وجاءت بشكل صريح في رواية طاهر وطار " العشق والموت في زمن الحراشي"[2] لان النقاد و القراء بدأوا يتحسسون لتلك الأهمية،والدور الفعال الذي بدأت تلعبه الظاهرة في تلك الحقبة الزمنية، حتى توهم الطاهر وطار نفسه " سلطة كاملة" تضاهي السلطة السياسية ، روايته تصور الصراع بين حركة الإخوان المسلمين، الذين كانوا يعادون التوجه الاشتراكي وبين المتطوعين لصالح الثورة الزراعية، مدعومين – سريا – من حزب الطليعة الاشتراكية (استخدام الدين لحيل سياسية).

إذا تتبعنا مسار الأحداث، لاحظنا جيدا مجموعة الأحداث التي أدرجنها تحت موضوع حكاية الواقع المعاش أو الراهن، فإننا نجد أن هناك قاسما مشتركا بينهما هو دور العنف في الوقائع السياسية، سواء كان ذلك على مستوى الأحداث المتخيلة في الرواية ، أو على مستوى الأحداث الدالة على الحقيقة الواقعية الخارجية.

رواية ــ إبراهيم سعدي ــ ، صدرت عن دار النشر بالجزائر عام (2004) أي أنها ظهرت خلال الحقبة السوداء ، الأخبار الصحافية كلها تبرز ظاهرة العنف في الصراع السياسي، من خلال عناوينها المكتوبة على الصفحات الأولى من الجرائد "ذبح عائلة تتكون من خمسة عشرة فردا ، من بينهم رضيع وثلاثة أطفال ، مجزرتان في لغواط و المدية ، مقتل 11 شخصا"[1].

---

[1] محمد بشير بويجرة : زمانية النص وفضاءالتجربة ، ص 107 .

[2] مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، مجلد 28، عدد 1 سبتمبر 1999

[1] إبراهيم سعدي : بحثا عن آمال الغبريني ، منشورات اتحاد الكتاب ص 10

صورة مادية تطابق الصورة النفسية للدم لدى الراوي – البطل – أصبحت ذاكرة الراوي، ملآى بالأحداث الأليمة التي كان للعنف دورا أساسيا فيها، فلا يمكننا قراءة الرواية على مستوى حدث الرحلة و المرور هكذا، دون الانتباه الى دلالة الأخبار الصحافية الوطنية (التي تخترق أحيانا السرد الروائي لإبراهيم سعدي) الإرهاب يضرب بلا تميز أحيانا، إنه يريد أن يسجل حضوره مهما تكن الضحية المستهدفة و يزداد الموت بشاعة.

" أخوه قتل في حسين داي "

- نعم بثلاث رصاصات........

الخبر التالي:

صديق لي ذبح ، عثر على رأسه في مكان، وعلى بقية جسمه في مكان آخر[2]

الخبر الأخير:

زبونان قتلا ليلة البارحة في فندق الجنوب.[3]

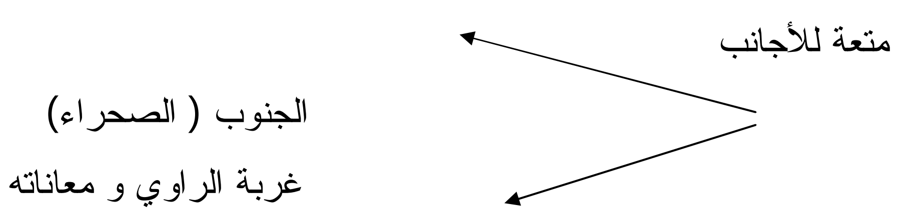
في هذا البحث عن(آمال الغبريني) ، يخلو الروائي الى نفسه ، يسرح بذاكرته وخياله في الماضي وفي الطبيعة البشرية ،مندمجا فيما يكتب بعلاقاته الذاتية والموضوعية ولا يقطع عليه حبل التفكير والتداعي ، إلا هذه الأخبار التي تصله مسموعة ومكتوبة ، بهذا الواقع والمتخيل يتداخلان بشكل يصعب تبينهما بسهولة ، ليكونا معا الرؤية الفنية والواقعية للنص الروائي ، فخوف الروائي ومختلف الشرائح الكتابية ناتج عن الوضعية الأمنية التي يعيشوها" في هذه الأيام الكل يهرب من الشمال ، خاصة المثقفون أي الأساتذة ، والسينمائيون و المسرحيون[1]

---

[2] المضدر السابق : ص 84.
[3] نفسه : ص264.
[1] المصدر السابق : ص 77

هؤلاء مستهدفون أيضا بالموت ، التي تؤكد عليه الأخبار الصحافية المنشورة في وسائل الإعلام المختلفة ، أما الغربة هي نتيجة انفصام بين حياته الداخلية الباطنية وطبيعة المكان ، الذي يشعره بالضياع والمتاهة هذان الشعوران يدفعانه ، إلى تمني الإنتحار"انه إحساس أشبه ما يكون بذلك الذي يعتدي الإنسان حيث تجتاحه رغبة في الانتحار غمرة "[2]

الصحراء (الجنوب) بالنسبة للروائي ــ إبراهيم سعدي ــ موطن الآلام وبداية البحث عن أمله المنشود ، الذي صمم على إيجاده،بينما يشكل ذاك الجزء الجنوبي من البلاد للأجانب رمز المغامرة ، والمتعة الذاتية والترفيه عن النفس" أنا أعرف أن السائحين يحبون رؤية الخرائب ... وآخر سائحين أجنبيين تجولت بهماأستاذ- هما من ايطاليا ، رجل و زوجته.[3]



الملاحظ أيضا أن المكان (الصحراء) شيء جديد على الرواية الجزائرية لا شك فيه أنه ذو دلالات كبيرة ، إذ لم يأت توظيفه في الرواية بشكل اعتباطي ، نعتقد لطبيعة المكان علاقة قوية بالحرية ، والبحث عن الأمل الضائع ، أمل الجزائريين وتوقهم لوطن يسود ربوعه الأمن والطمأنينة ، يعيش أفراده في جو يعلوه الهناء وعدم إراقة الدماء بغير حق ، الصحراء حسب رأي ــ سيزا قاسم ــ :"هي المكان اللامتناهي "[4] أي لا يخضع لسلطة أي مخلوق ، يكون خاليا من الناس ،إذن هي مجال مكاني للهروب من مأزق السلطة ، الذي جرى خلفه الموت والدم ، لكن الراوي لا يشعر بلذة المكان ، بل يشعر بالغربة النفسية ، بتعبه والخوف من موته قبل وجود ضالته ، في حين أن الأجانب يتمتعون بلذة المكان ، لأنهم لا يحملون الخلفية الاجتماعية والنفسية التي يحملها البطل الراوي.

---

(2) نفسه : ص 267.
(3) نفسه : ص 162.
(4) سيزا قاسم : المكان ودلالته، مجموعة من الكتاب " عيون المقالات " ــ المغرب ــ ظ2 1988 ص62

يتفق الكثير من المثقفين الجزائريين حول ركود الساحة الأدبية والفكرية عموما خلال العشرية الأخيرة ، وأن " خريطة الأزمة الأدبية هي الوجه الآخر، الشاهد البليغ على النهايات الصعبة لهذا القرن "[1] .

ويرى عزالدين ميهوبي : " أن الكتابات الأدبية التي ظهرت في التسعينيات قد ميزتها مواصفات منها ، استخدام لغة تحمل كثير من التشاؤم و السوداوية ، والاغراق في الغموض والمجهول إضافة ، إلى رؤى تعكس من المستقبل والرفض للموت المجاني والشعور بالانتحار المبرمج ... وأنها مليئة بالفجيعة و رافضة للسياسة تسعى للكشف عن مؤامرة غير واضحة ، فضلا على تشعبها بالأسئلة التي تبقي معلقة إلى حين، لأن المبدع لا يقتنع بأجوبة السياسي، إنما بممارسات الإنسان "[2] هذا القول يعززه كلام الروائي ــ إبراهيم سعيدي ــ " رغم الملل الذي يحس به المرء في هذه المدينة الرتيبة الحارة البعيدة عن العالم...لاشيء ميزها عن تلك النظرة الحزينة والقلقة بعض الشيء ألقاها على المكان عامة...كان يوحي بنوع من الضياع. "[3]

ظاهرة الإرهاب في رواية ــ إبراهيم سعدي ــ يستند إلى حكم تاريخي ، من حيث أن التاريخ لا يعود إلى الوراء أبدا "أين فرت والدتها ، بعدما أنجبتها من الضابط الفرنسي ، الذي وقعت في حبه أثناء حرب التحرير ؟ كيف استطاعت إخفاء حملها مدة تسعة أشهر "[4]

لم يعمد الروائي إلى توظيف ظاهرة الإرهاب في نصه ، على سبيل الموضة أو لمجرد مواكبة الأحداث ، وتسجيل وقائعها بل الأصح ، أن الإرهاب يحضر في الأذهان شئنا أم أبينا ، بالتالي لا بد أن يترك بصماته في الكتابة ، كما لا ننسى قدرة الروائي الكبيرة وطول مراسه ، كلها مزايا تؤهله لالتقط الأسئلة الواقعية المحيرة لتصوير الحالات النفسية القلقة وتشخيصها، وإثارة القضايا المصيرية ، التي تخص بلده ساعيا وراء

---

(1) علال سنقوقة : حوار مع إبراهيم رماني ـ جريدة النور ـ بتاريخ 13/جويلية/ 1992 ، عدد66 ص14 .

(2) عز الدين ميهوبي: يدعو إلى إنتاج أدب يحمل ثقافة السام والإخاء. ــ جريدة النصر ــ الأربعاء 1999/9/22 ص 19.

(3) إبراهيم سعدي : بحثا عن آمال الغبريني : ص،ص 4،3.

(4) م.ن :ص8

الأسباب المولدة للأزمة الحقيقية ، بسبب ظهور تلك الحركات المختلفة التي عملت على تشويه المجتمع في جميع جوانبه .و إحصاء حصائد تلك العمليات الإرهابية " و كانت ــ تيبازة ــ شهدت السبت الماضي مقتل 20 مواطنا على أيدي الارهابين المنتمين إلى " الجماعات الإسلامية المسلحة ..... و في ــ جيجل ــ قتلت نفس أيادي الغدر والظلام ، البارحة رئيس البلدية و ثلاثة أعوان حراسه ، وذلك في كمين نصبه إرهابيون يعتقد أنهم ينتمون إلى " جماعة الهدى و السيف" المتمركزة على طول سلسلة جبال البابور"....[1]

الإرهاب في رواية ــ إبراهيم سعدي ــ ليس حدث عابرا، ولا مجرد خبر يقرأ أو يسمع، بل هو أحد مكونات المدينة (الرواية) عنصر حاضر فيها ، ولو كان عنصر هدم لا عنصر بناء ، "و لا تزال جماعات الموت توقع بالدم وتشيع الرعب وسط المواطنين ن ففي الأربع وعشرين ساعة الماضية، شهدت تيبازة ليلة دموية بشعة" [2] ، هنا تأخذ ظاهرة الإرهاب حجمها الطبيعي " فالروائي لا ينكر و جودها ولا يستصغر شانها ، ولكن لا يكتفي بتسجيلها، و إنما يعطينا أيضا بعدها التاريخي والسياسي ، من غير أن يفرط فيها تقتضيه الكتابة الأدبية من خصوصية فنية "[3] .

الرواية لا تستطيع أن تبتعد عن الإيديولوجية السائدة، وعن تصورها للواقع الراهن طالما هي تصور بشرا أحياء ، تمثل واقعهم وحياتهم ، وعاداتهم و علاقتهم وطرق معيشتهم ، إنما تعرض كذالك شاءت أم أبت إيديولوجيتهم ، لكن قد يكون للروائي إيديولوجيته المغايرة ، أو المناقضة للإيديولوجية السائدة ، و منه فتصويره للمجتمع عبر شبكة علاقته الروائية ، سيكون متأثرا الى هذه الدرجة أو تلك.

---

[1] المصدر السابق : ص 181.
[2] المصدر نفسه : ص نفسها)
[3] مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الكتابة الروائية ، ص 352.

1- **تعريف الفضاء النصي**:

يقصد به الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها، باعتبارها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، و وضع المطالع، تنظيم الفصول و تغيرات الكتابة المطبعية و تشكيل العناوين و غيرها.

كان اهتمام -ميشال بوتور-، بهذا الفضاء كبيرا ، إذ وضع تعريفا هندسيا خالصا للكتاب سنتحدث عنه لاحقا ، الفضاء النصي بكل بساطة، فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة ، متشكلا من الغلاف الأمامي الخارجي للنص الروائي فنجد في تشكيل الروايات العربية في العصر الحديث، فيما يتعلق بالغلاف أنماطا مختلفة يمكن تصنيفها الى نمطيين: منها1 -" التشكيل الواقعي " : الذي يقوم على حضور الرسوم الواقعية و حضورها في الغلاف، مما يؤكد على الربط بين النص و التشكيل بسبب دلالته المباشرة على مضمون الرواية.

2- التشكيل التجريدي : يتطلب من القارئ خبرة فنية عالية، لإدراك بعض دلالاته لكي يكون بينه و بين النص حبلا تواصليا ، فمهمة تأويل هذه الرسومات التجريدية رهينة بذاتية المتلقي .

أ- **فضاء العنوان**:

لم يكن للعرب عناية بالعنونة، لأنهم كانوا أمة رواية شفوية، يتوجهون بالقول وشعره ونثره، إلى المستمع لا إلى القارئ، فلم يكونوا يدونون إلا في النادر، لأن العنوان مرتبط بالتدوين.

في التاريخ الأدبي نجد الإرهاصات متفرقة على الشعور، بقيمة ارتباط النص باسم ، لقد لقبت العرب القصائد العشر المنتخبات بـــ "المعّلقات " هذا ما يشير إلى ارتباط التسمية بالإعجاب، قصائد أخرى اشتهرت بين الناس لامتيازها موضوعا أو فنا، فحظيت بألقاب دالة على الإعجاب بها ومنها نذكر على سبيل المثال:- الفاضحة- (لجرير)،-وذات الأمثال- لأبي العتاهية - ،كان العنوان في القصيدة أخر ما يكتب منها ، و القصيدة لا

تولد من عنوانها ، وإنما العنوان هو الذي يتولد منها "وما من شاعر حق إلا ويكون العنوان عنه هو أخر الحركات، فانه هو أول ما يداهم بصيرة القارئ"[1].

يعتبر(العنوان) أهم الخصائص الجوهرية للفنون الأدبية ، وخاصة النثرية منها ، في القديم كانت بعض العناصر تفتقر إلى العنوان، نتيجة افتقارها للوحدة العضوية للأبيات الشعرية ، واللاّنسجام ، الشعر يمكنه التخلص من العنوان على عكس النثر فمن سماته لا بد من العنونة ، وهكذا فالعنوان حسب -جون كوهين- "يرتبط بالنثر و الإنسجام والوصل والربط المنطقي ، بينما الشعر يمكنه الإستغناء عن العنونة والتسمية ما دام ينبني على اللاتساق و اللانسجام "[2] أي عدم وجود الوحدة العضوية للأبيات.

حاولت في ضوء هذا البحث أن أرصد ممكنات التحول في رواية -إبراهيم سعدي- " بحثا عن أمال الغبريني " واختزل من خلالها تجربته الفنية خاصة، ونحن على أبواب ولادة لكثير من الأعمال التي تحتاج إلى رؤية تأن،نظرة ثاقبة وفحص دقيق لهذه الأعمال، مع العلم أن النص يتشكل من شراكة حقيقية بين تفاصيل الثلاثية وهي: "بات... و هو حامل الرسالة " المتكلم " "النص" عبارة عن رموز لغوية و مدلولات، " متلق " لهذه الرسالة والعامل على فك رموزها، حسب ما يراه وما يمليه عليه رصيده اللغوي ، فيعطي لتلك الرموز دلالتها وأبعادها.

على ضوء هذا الطرح لا يمكنني ولا يسعني ، أن أدخل إلى النص مباشرة إلى كنهه، بل يجب علي الاستعانة بعلم "التترولوجيا" "La Tétralogie "، علم العنونة كمنظومة تقنية،أستطيع من خلاله أن أدخل معه في محاورة و مجادلة مع النص وذلك بدءا بدراسة العنوان،باعتباره البوابة الأولى التي تلج بها إلى عالم النص وخباياه، و من أعلام هذا العلم نذكر : -كلود فوشيه-، و –ليوهوك- ،و –جيرار جينت- الذي خصه بفصل في كتابه " عتبات" درسه فيه من حيث هو نوع من أنواع التعالي النصي.

---

[1] عبد الله الغذامي : الخطيئة و التكفير ، من البنوية إلى التشريحية ، سلسلة دراسات نقدية ، ص 261

[2] جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة – مجلة عالم الفكر- مجلد 25 عدد 3، ص،ص 97-98.

على هذا الأساس لا يمكن أن أقفز الى التحليل و المناقشة، قبل أن أعرف هذه الظاهرة النصية، المتميزة بقصر قامتها اللغوية ، ذات الموقع الاستراتيجي الهام في الفضاء النصي للعمل الأدبي.

يعد (العنوان) أول عتبة نلج من خلالها إلى أغوار النص، من أجل تفكيك مكوناته، قصد إعادة تركيبها من جديد، ظاهرة فنية و ثقافية ، تتوفر على ثراء بنوي بما يثيره من قضايا، و وظائف جمالية إبداعية ، فبدون (عنوان) يكون النص عرضة للذوبان باستمرار في نصوص أخرى ،لهذا احتل مكانة خاصة في ساحة الإبداعات الأدبية، و الدراسات النقدية، فذاعت شهرته وصيته في الميدان النقدي والأدبي ،مما جعل جل الأنظار تلتفت إليه، مقترحة وضع علم خاص مستقل هو "علم العنونة " " التترولوجيا"،" الذي "يقوم على تركيب نصي يعد مفتاحا منتجا ذا دلالة ليس على مستوى البناء الخارجي للعمل ، بل يمتد حتى البنية العميقة ، ويسفر فواصله و يدفع السلطة الثلاثية:"المبدع –النص (الرسالة)-المتلقي "إلى إعادة إنتاج تتيح لعوامل النص الانفتاح على أكثر من قراءة "[1]

من خلال هذا التعريف، نرى أنه لا يكتفي بالبنية السطحية للعمل الأدبي،بل يمتد إلى البنية العميقة عاملا على استفزاز الثلاثية المتكونة من الأقطاب الثلاثة السالفة الذكر،المبدع وهو حامل الرسالة المتكونة من مجموع الدلالات المختلفة مشكلة مع بعضها نص ، مقدمة للمتلقي أي القارئ العامل على فك دلالاته اللغوية، و بالتالي هو مبدع ثان لهذا النص، ومنتج كذلك ، فينفتح النص على أكثر من قراءة أي انفتاحه و بالتالي تتعدد قراءته، كل واحد يعيد إنتاجه حسب ما يمليه عليه فكره و قدرته.

العنوان "هو العلامة و الأمارة وهو أشبه بالهوية أو اللافتة الاشهارية" [2] إذ يمهد للولوج إلى أغوار النص، مكتشفا الدلالة المتخفية فيه.

قبل البحث في -شعرية عنوان- :" بحث عن آمال الغبريني" لإبراهيم سعدي ودلالته،نرى ضرورة العودة إلى مصطلح "عنوان"، ودراسته لغويا وإصطلاحيا.

---

[1] محمد لطفي اليوسفي: لحظة المكاشفة الشعرية و الإطلالة على مدار الرعب – الدار التونسية للنشر- ط 1 1992، ص 18

[2] نجيب أنزار : الشعر و الكينونة –مجلة " التبيين " – عدد 6، 1996 ،ص 73

* **أ- لغويا:** في لسان العرب ورد في مدخل "عنن" مايلي :

« وعننت الكتاب ، وأعننته لكذا ،ويعنه عنا وعننه كعنونه قال ابن سيده: العنوان سمة الكتاب،و جبهته عنوان من كثرة السجود أي أثر ، حكاه اللحياني»[1]

و في معجم الوسيط: عنوان الكتاب: ما يستدل به على غيرة

و في المنجد: عنوان الكتاب : سمته و ديباجته.

عنوان كل شيء ، هو ذلك من ظاهره على باطنه ، أي دليله ، وعنوان الرسالة في اصطلاح الكتاب ما كتب على ظهرها ، أو على غلافها ، من اسم الشخص الذي كتب إليه، ولقبه ومحل إقامته.

السمة تشير إلى أن عنوان الكتاب هو علامته التي بها يعرف، وأما الديباجة فلها معنى أوسع ، إذ تشير إلى فاتحه الكتاب، ومن الواضح أن (العنوان)هو أول ما يفتح به الكتاب.

إذا بحثنا عن مفهوم (العنوان) في الآداب الأجنبية الفرنسية مثلا ، و فيها « مشتق من "تيتو لوس" اللاتينية فإننا نجده كما ورد في معجم " قرادوس" يدل في أغلب الحالات على محتوى الأثر سواء بطريقة حسية أو مجردة أو مجازية »[2].

***ب- إصطلاحا:** يعرف- ليوهوك - هذا العلم بأنه « مجموعة العلامات اللسانية (..) التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحدده، و تدل على محتواه العام وتغري الجمهور المقصود لقراءته.»*[3]

من هذا التعريف نستنتج أن (العنوان) هو رسالة لغوية تعرف بهوية النص وتحدد مضمونه، وتجذب القارئ إليه، وتغويه به.

وبناءا على ما تم تقديمه في(العنوان) ، الذي ظهرت إرهاصاته سنة 1968 من خلال دراسة قاما بها العالمين " فرانسوا فروري ، وأندري مونتانا، تحت عنوان "عناوين الكتب

---

[1] ابن منظور : لسان العرب، مجلد 4، من(ش- إلى- ع)، مادة "عنن"، دار المعارف، ص 3142.

[2] محمد الهادي المطوي : شعرية عنوان الساق على الساق فيما هو الفارياق - مجلة عالم الفكر – مجلد 28،عدد1 ، المجلس الوطني للثقافة و العلوم ، الكويت، ص 456.

[3] المصدر السابق: ص 73.

في القرن الثامن عشر" ونشرت هذه الدراسة في مجلة"Langues" رقم 11 ، بعدها تم ظهور كتاب بعنوان " إنتاج الإهتمام الروائي" وقد برز في هذا الميدان الناقد"ليوهوك" كرائد من رواد مؤسسي هذا العلم، بفضل كتاباته المنشورة في مجالات عديدة ن وبفضل كتابه"علامة العنوان"، الذي أصبح مرجعية معتمدة، بالإضافة إلى إسهامات أخرى قام بها باحثون في العمل أمثال "الناقد الكبير دوشي" الذي فتح أفاقا جديدة لهذا العلم، بفضل مقاله "البنت المتروكة و الوحش الإنساني : عناصر العنونة الروائية 1973" وكذلك -جون مولينو- وهنري ميتران- اللذان لعبا دورا حاسما في بلورة هذا العالم الجديد، الذي انبثق من رحم "البنيوية" التي كانت تعيش عصرها الذهبي والتي تعمل على البحث في بنية النص.

يرى -رولان بارت-:"أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية، تحمل في طياتها،قيما أخلاقية واجتماعية وإيديولوجية فيقول: يبدو اللباس ،السيارة، الطبق المهيأ الإيماءة-الفلم ،الموسيقى ،الصور الاشهارية، الأثاث ، عنوان الجريدة ، أشياء متنافرة جدا ، ما الذي يمكن أن يجمع بينها؟ انه على الأقل كونها جميعا أدلة ، فعندما أنتقل في الشارع أو في الحياة و أصادف هذه الأشياء ،فإنني أخضعها بدافع الحاجة ودون أن أعي ذلك لنفس النشاط الذي هو نشاط القراءة " [1] وصف أطلقه -بارت ليبين- الطبيعة المادية للموضوع (الثوب، السيارة، الطبق..) و الوصف اللغوي البليغ لهذه المادة، فنظرا لأهمية (العنوان) وضعه يخضع لاعتبارات عدة، تشير كلها إلى حرية المؤلف في وضع عنوانه، بشكل يجلب القارئ للكتاب و إغرائه بقراءة النص و كل هذا أدى في الحقيقة الى ظهور عناوين عدة اختلف في تسميتها بعض الباحثين منها : عناوين جنيت :

- العنوان المزيف: وظيفته تعزيز و تأكيد العنوان الحقيقي، ومكانه في صفحة مستقلة قبل صفحة العنوان.

العنوان: هو العنوان الحقيقي أو الأصلي.

- العنوان الفرعي: وسماه –ليوهوك- العنوان الثانوي.

[1] جميل حمداوي : السميوطيقا و العنونة ، ص، ص 99 ، 100

- الإشارة الشكلية: ويقصد بها -جيرار جنيت- الجنس الأدبي للكتاب عن شعر أو قصة

ب- قراءة في العنوان : " بحثا عن آمال الغبريني"

سنتناول إشكالية (العنونة)من خلال رواية -إبراهيم سعدي-،الموسومة ب"بحثا عن آمال الغبريني" بوصفه ظاهرة عنوانية ، وكيفية معالجة المنهج السيمائي لها ومدى الأهمية التي أولاها ، لهذا الجهاز العنواني ، الذي يتميز باتساعة رمزه الدلالي.

أول عتبة يطأها الباحث السيميولوجي استنطاق (العنوان)، الذي يستدعي في البداية الوقوف على نظامه الدلالي، يسهم في منح النص الروائي بعدا تداوليا و وظيفة إبلاغية،كما يرسم إستراتيجية سيميائية تتلاقى مع مضمون ودلالة العنوان الذي يعتبر مفتاحا تقنيا يجس السيميولوحي نبض النص من حيث دلالته التركيبية،لهذا أولت السيميوطيقا أهمية كبيرة له، باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجعا في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص، و خباياه العميقة قصد استنطاق مكنوناته و العمل على تأويلها، لأنه صار يملك سلطة توجه القارئ المتلقي لهذه الرسالة، للبحث عن سر الدلالة المختزلة الإيحائية ، نرى أن (العنوان) صار سؤالا يفترض أن يكون له جواب، و هذه هي ميزة المحلل السيمائي، الذي يعمل على تطبيق أدواته الإجرائية من أجل تحويل حقول النص الدلالية.

أول ما يلفت انتباه القارئ، و هو يتأمل هذا العنوان كما ورد بالكتاب أنه كتب بخط النسخي بنط سميك ، باللون الأحمر، قد يكون اختيار الكاتب لهذا اللون مرتبط بالدم المسفوك،والظل الذي تحت الحروف دليلا على وجود ضوء أبيض يدل على الأمن، بعد هذه الملاحظة الجمالية نذكر أن العنوان الذي ندرسه يتركب من مكونات ووحدات دلالية عدة هي:

بحثا: -إبراهيم سعدي- أفرد لفظ "بحثا " من العنوان جاعلا إياه في منتصف الصفحة في وسط السطر،إذ يحتل وسط الغلاف الخارجي، مما يشير إلى أنه رمى فضلا عن الغاية الجمالية سمة التناسق و الانسجام إلى وظيفة دلالية، و لتوضيح هذه الوظيفة لابد لنا من التنقيب في العلامة اللغوية (بحثا) وتفكيك معانيها المعجمية أولا .

* في لسان العرب ورد في مادة(بحث) أقل صوتا لهذه اللفظة هو حرف الياء من الحروف المجهورة، و كذلك من الحروف الشفوية، لفظة (بحثا) مشتقة من كلمة بحث – يبحث – بحثا ، و البحث هو طلبك الشيء في التراب، و كذلك أن تسال عن شيء،وسميت سورة البراءة "التوبة"البحوث لأنها بحثت عن المنافقين و كشفت عن أسرارهم،أي فتشت عنها،كذلك -إبراهيم سعدي- يبحث عن (آمال)رمز السكينة و الأخوة التي فقدتهما جزائرنا، يبحث عن أمل الجزائريين الضائع للدماء.

للإجابة على السؤال نلاحظ أن الروائي، استعمل لفظة "بحثا" نكرة و لا يكتسب التعريف إلا بإضافة إلى اسمه"آمال" الذي يتوسطهما حرف الجر "عن" للبحث عن الدلالية المعجمية لهذه العلامة اللغوية،سأعمد إلى القاموس السالف الذكر.

عن: ابتدأت هذه اللفظة بأنصع الحروف جرسا و ألذها سماعا، من الحروف الحلقية معناها، أما عدا الشيء، حرف وضع لمعنى ما عداك ، يقال انصرف عني – تنحى عني، هنا وردت بمعنى "على" أي -إبراهيم سعدي- يبحث "على آمال الغبريني"

آمال: الألف هي أحد حروف المد واللين، أكثر الحروف دخولا إلى المنطق قد جاء بعضهم قوله تعالى "الم" أن الألف اسم من أسماء الله الحسنى، مشتقة من الأمل و الأمل والإمل،الأولى أي الرجاء، و الجمع آمال،أي آمل الذات الروائية المنشودة.

الغبريني: الغين من الحروف الحلقية إضافة إلى العين و غيرها من الحروف المجهورة،و كلمة(الغبريني) جاءت من غبر الشيء أي الذي يغبر- عبورا - مكث و ذهب، و الغابر الباقي، و الغابر الماضي ،هو أمل الروائي الضائع الذي رهينه

الماضي و المستمر في البحث عنه، ويحيلنا اللفظ " الغبريني " اسم ولي صالح بالقبائل " بتيزي وزو " اسمه الغبريني، هذا هو عنوان الرواية ، الذي برز متميزا بشكله وحجمه واقعة لغوية تتموقع ، على بوابة النص لتأطير كيانه الدلالي والرمزي ، وإذا جئنا إلى التركيب اللغوي النحوي فإننا نجد:

بحثا: مفعول مطلق منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره لفعل محذوف تقديره " أبحث ".

عن: حرف جر مبني على السكون لا مجل له من الإعراب.

آمال: اسم مجرور بـــ "عن" وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره وهو مضاف.

الغبريني: مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة المقدرة على الياء منع من ظهورها الثقل.

بحثا ←—— البحث ←—— المعرفة ←—— الوصول إلى الشيء

آمال←امرأة جزائرية من أب مستعمر←آمال/ الحب←آمال/ الوطن←الإستقرار

عن←—— الربط ←—— الإنتماء إلى جماعة ←—— الهوية

الغبريني←—الضائعة←—الحلم ←—— الولي←—— السلام و الأمن

كل كلمة تتناسل منها العديد من الدلالات، ولكن جميعها تدور في حقل واحد متمثل، في البحث عن الاستقرار والأمن، دلالات أرقت الإنسان العربي المعاصر رغبه في العيش في زمن الحب والخير.

إذا انتقلنا من نص العنوان إلى النص ، بحثا عن التجلي اللفظي للوحدات اللغوية للعنوان في فضاء النص فإننا نجد:

لفظة " بحثا " مفعول مطلق " ظل واقفا في مكانه،... يتساءل ماذا يفعل الآن... فكر وهو يقرر التوجه إلى سيارات الأجرة... "[1].

" أين سيذهب للبحث عنها... "[2] "... أحس بأنها ليست هناك... "[3] "... لكني سأمضي بحثا عنها في البلدان الإفريقية الأخرى "[4] "... سأموت بحثا عنها " "... جئت أبحث عن آمال "[5].

---

[1] إبراهيم سعدي: المصدر السابق، ص 15.

[2] نفسه، ص 16.

[3] نفسه، ص 17.

هذه دلالات لفظة " بحثا "، الذات الروائية تريد البحث عن (آمال) ، التي قد تكون المرأة الجزائرية حسب القراءة الأولى للعنوان، لكن بعد التوغل داخل حيثيات النص تتجلى لك اللفظة بشكل واضح أن آمال هي شيء وحلم غير قابل للإمساك، إنه أمل الجزائريين الذي صمم الروائي على إيجاده لكنه هيهات ، فالأجل قد أدركه قبل أن يرى شعاع الأمل بدأ يسطع نوره في أفق الوطن الجزائري.

آمال: وردت اللفظة نكرة لكن الاسم الذي تلاها عرّفها " الغبريني " ودلالتها موجودة بين ثنايا النص " وأعتقد أنني لم أجدها في مكان آخر "[6] فآمال كلمة أطلقت في معناها المجازي الاستعاري، من يقرأ كلمة (آمال) يتوهم بأن الروائي ، يقصد به أنه يبحث عن حبيبته عن عشيقته تدعى " آمال "، ويمكن تقديم الكلام بـــ" أموت بحثا عن آمال الغبريني ".

لكن أثناء قراءة الرواية تتجلى لنا لفظة "آمال"، ذات أبعاد ودلالات أخرى بالإضافة إلى مدلولها الأول " لن تنال شيئا من آمال المهدي، آمال طائر يحلق في آفاق بعيدة، لا متناهية، نجم مشع، سيّار غير قابل للإمساك، نور مضيء لا أحد يستطيع أن يملكه لنفسه، حلم غير قابل للتحقيق، وهم ساحر لكنه مستحيل المنال، عنها بحثت في الجزائر، في تونس، في إيطاليا، في إفريقيا، لكن عبثا كنت أصل دائما متأخرا، وسأظل أصل دائما متأخرا في الحقيقة، وأنا اليوم أعرف بأنني سأموت بحثا عنها... آمال لن تنالها لا أنت ولا أنا "[1].

الملاحظ هنا بأن (آمال) ترمز كذلك للحرية ، مثل الطائر يأبى القيد حر، هي نور هذا الكون الساطع على العالم بأسره ، الروائي بحث عنه في مختلف دول العالم لكن ، منعته الفرصة من وجوده واللقاء به ، البحث عنها إحساس وشعور يكلف الإنسان الشيء الكثير ، يستدعي تضحيات ومجهودات من أجل الوصول إليه أولا، لكنه في نهاية المطاف يعلق آماله في الجيل القادم إن شاء الله ، مادام تعذر عليه الأمر في الوصول إليه ، نحن الشبيبة

---

[4] نفسه، ص 248.

[5] نفسه، ص 249.

[6] نفسه، ص 248.

[1] المصدر السابق، ص 249.

المستقبلية التي بحول الله ، سنعمل على تحقيق حلم الذات الروائية، (الآمال) منعقدة علينا ، كذلك من يلاحظ لفظة (آمال) كتبت في العنوان " آمال " بألف المد، "آ" ولكن في النص تجدها كتبت على أنها اسم لامرأة تدعى " أمال " الأولى وردت جمع ، أما ثانية هي لفظة مفردة أمال جمعها " آمال " أمل الجزائريين ككل.

أما لفظة (الغبريني) يدل على عدم الحرية، والأمن والاستقرار المنعدم في العالم عامة والوطن الجزائري المسلم خاصة، الروائي لم يشكلها لنا، هذه ميزة المؤلف البارع ، والعنوان من ميزته خلخلة وتشويش القارئ " هو للأسف منذ اللحظة التي نضعه فيها مفتاح تأويلي "[2] أو تومئ إلى أمر غريب في النص، على القارئ أن يبحث عنه فيه لاكتشاف: " البنية المولدة للدلالة والجديرة بأولية التحليل " لقد برزت ألفاظ العنوان متوزعة في جسد النص الروائي، ولم تكن من فضاء خارجي عنه.

إذا كانت " بفتح الغين " أي الغَبريني، اسم مشتق من الفعل الثلاثي – غبر - أي ضاع ولم يظهر ولم يوجد، أي حرية ، وأمن الجزائريين الضائع الغير الموجود ، أما إذا كانت " بضم الغين " أي الغُبريني[3] فهذا إشارة إلى والي بجاية المكنى بـــ أبو العباس أحمد بن أحمد بن عبد الله الغُبريني[*]، زمن الموحدين والحفصيين سمي بالغُبريني نسبة إلى بني غبرين بأحواز العزازقة من الجهة الشرقية، وكل هذه الجوانب الدلالية تشير إلى " أن اختيار العنصر الموجه للدلالة يمثل تحديا واضحا للمحلل واختيارا لمدى إصابته "[1].

---

[2] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، اونجمان، ص 236.

[3] أبو العباس أحمد بن أحمد الغبريني: عنوان الدراية فيما عرف في المائة السابعة ببجاية، تحقيق رابح بونار، ط2 1981، الجزائر، ص 12.

[*] أما ولادته فقد كانت ببجاية، أو بني غبرين 644هـــ، وقد أغفلها مترجموه، وليس بين أيدينا مصادر قديمة تعيننا على تحقيق مكان ميلاد ه، توفي سنة 704هـــ.

[1] روبرتو إيكو ، الرواية الجديدة، بيروت، دار الطليعة 1986 ص .

وأيا كان الأمر هذا العنوان الذي اختاره -إبراهيم سعدي- يبدو لنا لما حفا به من غموض في التأويل، حقق شرطا عبّر عنه روبرتو إيكو بقوله: " ينبغي على العنوان أن يشوش الأفكار لا أن يسجلها "[2].

أما موقعيا فالعنوان، بعد ظهور فن الطباعة بالتحديد في القرن السادس عشر أصبح يحتل حيزا مستقلا في صفحة خاصة، بعد أن كان يوضع مع اسم المؤلف وتاريخ التأليف سواء في مقدمة الكتاب أو في آخره، أو فيهما معا، وهذه الصفحة تسمى صفحة العنوان وغالبا ما كانت تحتل ما نسميه اليوم " بالغلاف ".

لاشك أن هذا التشويش من براعة المؤلف وحسن مكره بقارئه، لأنه به سيبعث فيه الهمة للقراءة الجادة، والتأويل الحسن والمشاركة في التأليف.

أ- الغلاف:

يكون الغلاف عادة لشيء يحويه، يحميه من التلف، والغلاف في الكتاب يحمي الصفحات من التلف كي تبقى محافظة على انبساطها واستقامتها، ولا تقتصر وظيفته في هذا الجانب فحسب، بل إضافة إلى ذلك، هو يعطي واجهة النص المكتوب، وإلا لكان كل غلاف يوضع لا شيء يكتب فيه أو يرسم عليه، هذا بالذات هو الذي يفرق بين غلاف وآخر، بالتالي يفرق بين كتاب وكتاب آخر، إذن تصميمه عملية فنية مشوقة للقارئ يدعوه من خلالها للإطلاع على متن ومحتوى الكتاب.

وغلاف الرواية السابقة الذكر يظهر فيه صورة للوحة أحد الرسامين مخلفة هامشين أحدهما علوي وكتب عليه اسم ولقب المؤلف والثاني سفلي أكثر اتساعا من الأول وكتب عليه عنوان الرواية وجنسها ودار نشرها.

اللون الغالب على الغلاف هو اللون الأسود والرمادي والأحمر، بشكل بارز موزع على فضاء أبيض، شكّل تمازج الألوان لون الغلاف، إذا بحثنا عن مدلول اللون الأحمر، نجده يرتبط بالمزاج القوي، بالعنفوان، بالشجاعة وكثيرا ما يرمز إلى " العاطفة المتوهجة، والرغبة البدائية، وكل أنواع الشهوة "[1]، في الوقت نفسه هو رمز للأمل، لكن

---

[2] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 236.

[1] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، ط1 القاهرة، 1997، ص 19.

ارتباطه بلون محسوس في الواقع لون الدماء، جعل الناس يتحسسون منه ويصدرون نحوه نوعا من النفور.

لعل الروائي قد وفق في اختياره لهذا اللون، لأنه يتلاءم ومضمون الرواية، وما ينضوي تحت أسطرها من فضاءات للمجازر التي يصفها الروائي بشكل، تقشعر له الأبدان " مدينة معسكر لا تزال تحت الصدمة، بعد إبادة عائلة بلباشير عن آخرها المجزرة التي ارتكبها الإرهابيون أدت إلى مقتل 20 ضحية في ولاد سيدي عمار كانوا يرتدون زي رجال الدرك، رشوا سيارتي العائلة العائدة من الشاطئ بالبنزين، وأشعلوا فيها النيران، عندما راح كل فرد من أفراد العائلة يحاول الهروب من السيارتين المحترقتين بتحطيم زجاجهما، لكن الإرهابيين كانوا في انتظارهم في الخارج بالسكاكين والسواطير التي انهالوا بها عليهم قتلا وذبحا وتنكيلا "[2].

هذا وصف لمجزرة مرعبة، أما الأمل تجسد معناه في لفظة " آمال " فمهما طالت النكبة وسنوات الحزن لابد من حضور يوم تتوقف فيه عمليات إراقة الدماء بهذا استطاع هذا اللون، أن يعبّر عن حالتين متناقضتين، حالة الحزن والاكتئاب، وحالة الأمل والإنتظار.

أما الصورة فهي نوع من الرسم الانطباعي المختلط بالتجريدي، موجود في إطار خارجي،الذي يوحي للناظر وهما بشيء ما، دون أن يمسك بأطرافه الحقيقية اللون الأسود جعله البساط الذي يبحث فيه عن (آمال الغبريني)، مكان المجازر، ويبدو لنا وكأنه رمل أحرقته الشمس، أما الأخضر المزرق فجعله لونا للسماء الملبدة بالغيوم التي تدل على العاصفة، تتوسطهما شمس تتراءى في الأفق في حالة المغيب، نورها ساطع بلون برتقالي ضئيل، هذه الصورة تحمل لنا عدة مفارقات، لعل أولها تلك السماء الملبدة والرمال المحرقة، فهي تقلبات الطبيعة المعتادة، اشتهت أن تكون معها وفي آن واحد، ولعلنا الآن ندرك مدى ارتباط الصورة بعنوان الرواية، أو لنقل بالحكاية التي ترويها الرواية " بحث عن آمال..." إليكم الرسم كما هو مصمم على الغلاف (ص61).

---

[2] إبراهيم سعدي: المصدر السابق، ص 292.

إن التفات الكاتب إلى هذه اللوحة، ليجعلها تبدو على غلاف الرواية لأكبر دليل على "ارتباط الأدب بفن الرسم إذ يبقى للصورة وقعها الخاص، وتأثيرها السحري على الأنظار"[1].

ب- المؤلف:

إذا كانت العادة التي جرت لدى المؤلفين أن يذكروا أسماءهم في مقدمات كتبهم أو أواخرها، فإننا نجدهم يختلفون في طريقة ذكرها طولا وقصرا، وما يهمنا من هذه الطرق هي الطريقة التي توخاها " إبراهيم سعدي " في كتابه اسمه في الغلاف.

فالملاحظة الأولى التي تجلب القارئ مما سجله " إبراهيم سعدي " تتمثل في لون كتابه واسمه، فقد اختار المؤلف اللون الأحمر، وكما نعلم أن للألوان ارتباط بنفسية الإنسان، فعادة ما يكتب اسم المؤلف باللون الأسود ، لكنه فضل اللون الأحمر تعبيرا عما يحسه ولكي يجعل اسمه مطابقا لمضمون النص الروائي، فإبراهيم يعبّر من خلال لونه عن رفضه لهذا الواقع الراهن أو المعاش، يعبّر عن العنف الذي مُورِسَ على إخوانه في الجزائر وعن العمليات الوحشية التي كان يرتكبها بنو جنسه.

فهذا قسم من نص التأليف الذي له مادته اللغوية ودلالته التركيبية كونه يعمل على تركيب العناصر المنفصلة، وتماسكها تتعاون معه عناصر لا تحصى من الثقافة

---

[1] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص 150.

والتأمل والإحساس والخيال، فهو يمثل اختصارا وإجمالا لما يسرد في الكتاب، ولا يمكن أن يستوعب أو يدرك إلا بالرجوع إلى فصوله وقراءتها، فلنترك ذلك للقارئ المتلقي نفسه، لأن الإخبار عنه لا يغني عن الخبر ذاته.

ج- الناشر:

من النتائج الإيجابية لاختزال الطباعة ظهور تقنيات جديدة في طباعة الكتب وإخراجها، فهذا يتطلب جماليات خاصة من حيث التركيب، وإبراز عناوين صفحة الغلاف وكتاباتها بخطوط مختلفة وإخراجها ونشرها، وطرق توزيعها وتقريبها من القراء، ومن هذه التقنيات التي برزت بجلاء خاصة في القرن السادس عشر ما يتعلق بما أدخل على صفحة الغلاف من إضافة تنص على العنوان وأنواعه، من حقيقي وثانوي وغيرهما، مع ذكر اسم راعي الكتاب، واسم الناشر، وتاريخ النشر، أو الطبع ومكانه، والجهات التي تتولى توزيعه إلى آخر ما يدخل في صناعة الكتاب وترويجه فكل هذه الوظائف كان يقوم بها الطابع نفسه، لكنها بداية من القرن السادس عشر أخذت تتجه نحو التخصص حتى صار الناشر مستقلا عن الطابع، وكلاهما مستقل عن الموزع، وجميع هؤلاء مستقل عن البائع، وإن لم يكن من النادر أن يجتمع كل هؤلاء أو بعضهم في شخص واحد أحيانا حتى اليوم.

إذا بحثنا عن أثر التطور الطباعي في رواية " إبراهيم سعدي " وبالتدقيق في صفحة العنوان فإننا نجده يشتمل إلى جانب ما اشتمل عليه كما رأينا ذكر اسم الناشر ومكانه وذلك في النص التالي:

طبعه: طبع على نفقة الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها، التابع لوزارة الاتصال والثقافة.

وبالتأمل في هذا النص نجده يشمل على ما يلي:

عنوان الكتاب: بحثا عن آمال الغبريني.

النوع: الرواية.

المؤلف: إبراهيم سعدي.

الناشر: اتحاد الكُتاب الجزائريين.

الطبعة: 2004.

التصميم: عمر هدنة.

الإيداع القانوني: 2340-2003.

وعموما تبقى هذه قراءة خاصة لكل من الغلاف والعنوان مبنية على مجموعة من افتراضات نأمل أن تقارب حقيقة النص الروائي، وما نؤكده أن صاحب الرواية فقط هو الذي يعلم فحوى خطابه الروائي، تمام الأمر مع الصورة الموجودة على غلاف الرواية: فـــ " يكون رسم الصورة كما يريد الذات لا كما هي الصورة "[1].

أي بمثابة الرسام الذي سيحمله العمل الأدبي، وأوضح شيء يحفظ ويخزن في ذاكرة المتلقي، كتابة العنوان واختياره وشكله هي أعقل مرحلة يمر بها صاحب النص لأنه بحث بين كل الكلمات، وكل الجمل فوضع ما يناسب نصه، فإنتاج العمل الأدبي يكون حالة لا شعورية خاصة، أما توليد العنوان فهو أكثر الأعمال عقلية، وأقربها إلى النسبة في الآن ذاته، فيعمل الكاتب أو الروائي أو الأديب إلى أن يهب لنصه عنوانا ذا قيمة دلالية، في ضورة علامية، يشغل عليها السميائي أدواته الإجرائية، بحثا عن كنه المدلول، لكن هذه المحاولة صعبة وبحثها مضني لكنه شيق وممتع زاد الباحث المسافر الشغف بحب المعرفة واستقصاء المدلولات اللغوية التي حَبِكَ بها المؤلف نصه، هذا الأخير الذي يقدم للقارئ قراءات متعددة مع افتراض احتمالات متوقعة، وهذا ما يضمن للنص بقاءه واستمراره.

وعليه نخلص إلى القول بأن أهمية العنوان، كما يرى الدكتور صلاح فضل " بأنه عن طريق العنوان تتجلى جوانب أساسية أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي، مما يجعلنا نسند للعنوان دور العنصر المرسوم ابستيمولوجيا في النص، بل كان أشد العناصر وسما..."[1].

---

[1] محمد ماكري، سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 17.

[1] عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، طبع المؤسســة الوطنيــة للفنــون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2000، ص 30.

فالعنوان إذا مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى بحيث يحاول المؤلف أن يتبين فيه قصده، أي أنه النواة التي خاط عليها المؤلف نسيج النص وعنوان روايتنا السالفة يتجاوز الدلالة القاموسية المباشرة ليتحول إلى نواة مركزية نسج "إبراهيم سعدي" عليها مشروعه الروائي ككل، ومن ثم قام العنوان " بحثا عن آمال الغبريني " بتعيين مجموع دلالة النص، ولكنه لا يعيّنها مباشرة إنما ينجز مقصديته تلك بواسطة تكثيف الحمولة الاستعارية داخل المحكي نفسه، ولا تبلغ هذه المقصدية أهدافها إلا بعد إنجاز فعل القراءة.

هكذا نلاحظ أن العنوان " بحثا عن آمال الغبريني " قد انطوى بشكل أو بآخر على غموض المقصود، فيظل رهين مجموعة من الوحدات الدلالية المشاكلة من رسم العنوان، ويمكننا أن نجمع هذه الوحدات ضمن حدود وحدة عامة هي وحدة صراعية مركزية يشتغل عليها النص بكامله.

---

[1] عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2000، ص 30.

III - جماليات الفضاء الطباعي في الرواية " بحثا عن آمل الغبريني "

أ- دلالات المظاهر الطباعية:

إن ظهور فن الطباعة في القرن السادس عشر على يد الألماني " غوتنبرغ " أضاف إلى الإبداع الإنساني لمحة جديدة توشح عملية الخلق الفني، الذي أدى إلى ظهور تقنيات جديدة في طباعة الكتب وإخراجها ونشرها وطرق توزيعها وتقريبها من القراء، خاصة مما يتعلق بما أدخل على صفحة الغلاف، وديباجة العنوان وغيرهما، إن هذه المظاهر الطباعية تساهم بشكل أو بآخر في إذكاء خيال القارئ، وجعله أكثر اهتماما بتغيرات النسق الطباعي من حيث نوع الكتابة البياض- السواد، الهوامش- المطالع والخواتم.

توضح الكثير من الدراسات الحديثة أهمية الأثر الكتابي أي نوع الخط ودرجات حضور الألوان وتغيرات السمك الطباعي وغيره، إذ تقوم هذه العوامل بدور مهم في تقديم النص للقارئ، ولكن علاقة هذا الأخير بالشيء المكتوب " لا تعني في شيء جسده ولا موقعه لأن الجسد يوجد ملغى في هذه العلاقة، بحيث لا يستشعر جسد القارئ شكل ولا طاقة ولا سمك أو طول أو وزن الحروف، فالقارئ في العمل التواصلي يسمع فقط ما يقوله المتكلم، أما الفضاء فلا يوجد متضمنا كتعبير حسي للجسد "[1].

فرغم علاقة القارئ بالنص الذي يقرأه إلا أن المؤلف المحدث يعمل دائما على فعالية توظيف تقنيات الإخراج النصي قد تكون دوافعه ترويج الكتاب وإغراء الجمهور باقتنائه وقراءته. لذلك نجده يعتمد على العديد من المظاهر الاقتصادية والجمالية والعلوم مثل " علم النفس "، فكم من كتاب كان عنوانه ومضمونه وراء كساده، وآخر وراء رواجه، أما الرواية التي بين أيدينا – إبراهيم سعدي – كتب اسمه باللون الأحمر بارزا في أعلى الصفحة، وهذا يرجع حسب رأيي إلى وجهتين متباينتين.

---

[1] **محمد الماكري**: الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهرتي المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، ص 109.

الرأي الأول: الذات الروائية هي التي تبحث عن آمال الغبريني فنقول: " إبراهيم سعدي يبحث عن آمال الغبريني " فحذف الفعل " يبحث " وعوضه بمصدر ناب عنه يتمثل في المفعول المطلق " بحثا " واللون الأحمر دال على دم الجزائريين المنهمر.

أما الرأي الثاني: فالروائي كتب اسمه بذاك الشكل غايته البروز و الظهور في الساحة الروائية مع العلم أنه ليس لديه باع زاخر من حيث منتوجه الروائي، فلم تذع شهرة، أعماله تعد على رؤوس الأصابع نذكر منها : "المرفضون،النخر بوح الرجل القادم من الظلام، والرواية التي نحن بصدد دراستها".

ب- أوضاع الكتابة:

أقصد بالكتابة شكل الخط المستعمل في الرواية، وحجم ما تعلق بذلك من سعة الصفحات وعدد الأسطر، وعلامات الترقيم ومراتب الفقرات، فعلى الرغم من فردانية المتكلم إلا أن أشكال الكتابة تختلف من وحدة إلى أخرى.

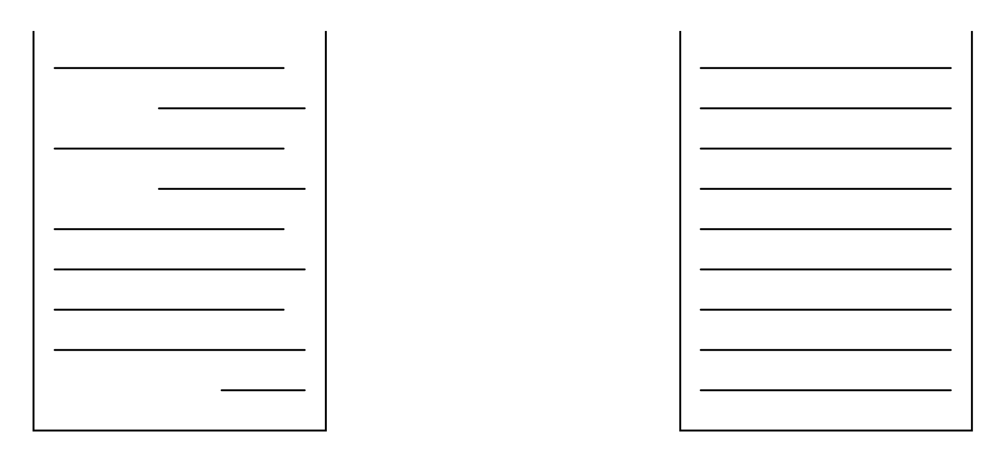
كتب النص الروائي كله بخط واحد هو النسخ العادي، ولم ترد فيه الكلمات مثخنة " Gras "، هذا بالإضافة إلى علامات التنصيص، وعلامات التعجب والاستفهام: " ترى هل حدث لها مكروه؟ هل ماتت؟ بالطبع لا! بالطبع لا! ظل يفكر في نفسه بفزع "[1].

رواية "إبراهيم سعدي" نموذج روائي متمازج في الكتابة مثله مثل سائر الروايات وغيرهم وهي كثيرة ولذلك فهي " مثل الروايات التي تشغل الصفحة بشكل عاد، بواسطة كتابة تبتدئ من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، والذي يسمى بالكتابة الأفقية "[2].

---

[1] إبراهيم سعدي: بحثنا عن آمال الغبريني، ص 19.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط3، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص 55.



الشكل -1- الكتابة الأفقية

الشكل -2- الكتابة في رواية إبراهيم سعدي " بحثا عن آمال الغبريني "

يتضح لنا أن الفضاء النصي ، فتح أفقا جديدا تأويليا للدراسات الأدبية ، ويركز ذلك على العلاقة الموجودة بين السواد والبياض، عبر كامل النص الروائي ، والذي له علاقة مباشرة بالزمن والمكان، ذلك أن السواد يبرز الموقف الانفتاحي والحاجة إلى ملء الزمان والمكان بأشياء خارج الذات، أما اكتساح البياضات للصفحة يعتبر تأكيدا على الموقف الانطوائي وحاجة إلى الوحدة " ظل المهدي يرنو في صمت عينه "[1].

كان البياض بشكل واسع فيما يخص الانتقال من فصل إلى آخر، يحاول السارد من خلالها توظيف قدراته الإبداعية ، من خلال مقاطع وصفية مطولة، تتزاحم فيها الأفكار الإنسانية العميقة، التوق إلى سلام يعم ربوع الوطن بكامله، البحث عن ذاك الطائر المحلق في السماء ، الذي يغرد بنغمات الحرية والاستقرار، فتمر محطات زمنية متفاوتة الطول والقصر يسرد من خلالها الراوي أناه الضائعة ، لتسقط كوابل فيمتد المدى الطباعي ويشكل أسطرا متفاوتة.

يكثر هذا الفعل السردي في حضور الحوارات ، التي قام بها وناس الخضراوي والمهدي العامل بالفندق وغيرهم ، لأن السارد يلتزم بتوزيع الأدوار، لهذا كثرت المشاهد الحوارية ، من ثمة تغدو الكتابة المزدوجة العمودية ، والأفقية المفر لضمان التواصل التام بين الراوي والمتلقي.

---

[1] المصدر السابق، ص 49.

ج- الأبعاد الثلاثة:

لقد كان اهتمام ميشال فوكو بالفضاء النصي كبيرا، ومن الطريف أن نقدم تعريف هندسيا خالصا للكتاب " إن الكتاب كما نعهده اليوم، هو وضع نجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة وفقا لمقياس مزدوج، هو طول السطر، وعلو الصفحة "[2] والبعد الثالث الذي يتحدث عنه ، هو سمك الكتاب الذي يقاس عادة بعدد الصفحات.

تتكون الرواية من مئاتي وثمانية وستين صفحة، مقياس الوحدة منها 19×13 سم استغل الروائي صفحاتها بطريقة معينة ، منها ما نجده مملوءا بالسواد، ومنها ما يظهر فيه البياض أكثر ، خاصة عند بداية الفصول فــ " الكتابة ليست تنظيما للأدلة على أسطر أفقية متوازية فقط، إنها قبل كل شيء توزيع لبياض وسواد على مسند هو في عموم الحالات الورقة البيضاء "[1].

قد قسّم الروائي روايته إلى 18 قسم أو مقطع موزعة على الجدول التالي:

المقاطع (عدد الصفحات)	الفارق في الصفحات
م(1) 3 ← 13 صفحة	10 صفحات
م(2) 15 ← 26 صفحة	11 صفحة
م(3) 27 ← 42 صفحة	15 صفحة
م(4) 43 ← 54 صفحة	21 صفحة
م(5) 55 ← 70 صفحة	15 صفحة
م(6) 71 ← 78 صفحة	7 صفحات
م(7) 79 ← 91 صفحة	12 صفحة

(2) ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة، ص .

(1) محمد الماكري: الشكل والخطاب، ص 103.

م(8) 93 ← 111 صفحة	18 صفحة
م(9) 113 ← 132 صفحة	19 صفحة
م(10) 133 ← 154 صفحة	21 صفحة
م(11) 155 ← 166 صفحة	11 صفحة
م(12) 167 ← 185 صفحة	18 صفحة
م(13) 187 ← 206 صفحة	19 صفحة
م(14) 207 ← 228 صفحة	21 صفحة
م(15) 229 ← 241 صفحة	12 صفحة
م(16) 243 ← 251 صفحة	6 صفحات
م(17) 253 ← 259 صفحة	8 صفحات
م(18) 261 ← 268 صفحة	7 صفحات

الملاحظ على هذا الجدول أن الفوارق شبه متشابهة، ففي:

المقطع الأول: يتحدث الروائي عن أجواء الرواية قبل وصول وناس الخضراوي إلى فندق الجنوب، واستغل هذا 10 صفحات أي الفارق بين الصفحة 3 إلى غاية 10.

المقطع الثاني: وصول وناس الخضراوي إلى فندق الجنوب ولقاءه مع مهدي المغراني، سؤاله عن آمال الغبريني من طرف موظف الاستقبال.

المقطع الثالث: يتلخص في ولادة آمال الغبريني وظروف أمها الصحية بعدها ينتقل السارد إلى الحديث عن الجدة حليمة التي استقبلتها يوم ولادتها، وذهاب الأم لرؤية ابنتها ورفض هذه الأخيرة للتعرف عليها عن جفاء دام عشرون سنة.

المقطع الرابع: الحديث عن أوضاع الشمال السياسية والاجتماعية، وحيرة المهدي حول هذا الزائر الغريب، فكان للروائي نفس طويل فيها.

المقطع الخامس: إرهاق وناس الخضراوي، وذهابه إلى المستشفى، بعدها تخللت الأسطر الحديث عن زواج أمال من أمقران دون ولي شرعي.

المقطع السادس: مكوث وناس الخضراوي في المستشفى وزيارة المهدي له عقبها مساءلة الطبيب للزائر عن حالة المريض وظروفه.

المقطع السابع: حيرة المهدي المغراني وفضوله في معرفة هوية وناس الخضراوي، وعزمه إلى زيارته مرة ثانية في المستشفى بهدف التعرف عليه.

المقطع الثامن: خروج المريض من المستشفى، وتفكيره في كيفية العثور على ضالته المفقودة وعزمه على البحث عليها في بلدان إفريقيا.

المقطع التاسع: عزم الأستاذ وناس الخضراوي على الرحلة في مجاهيل الصحراء، مستعينا بالمهدي، بعدها راح هذا الأخير يحدثنا عن العيد السنوي "للولي الصالح سيدي بلال "، وكيف قضاه مع آمال بعيدا عن المدينة، وسط الصحراء.

المقطع العاشر: دعوة موح الشريف " وناس الخضراوي " و" المهدي المغراني" للعشاء عنده واكتشاف هذا الأخير لسرد دعوتهما " وهكذا توصل إلى أن جمال أخته هو الحل...

وربما تكون هذه الشهية فأل خير "[1] لكن وناس الخضراوي خيب أمل المهدي وصديقه لأنه كان غير مكترث لأخت موح الشريف ولا لجمالها، ما يهمه هو مواصلة البحث عن أمال، بعدها بدأ وناس يسترجع ذكرياته الماضية معها واليوم الذي اتصلت به مخبرة إياه بأن زوجها " أمقران " ينتمي إلى الحركة الإسلامية.

المقطع الحادي عشرة: رحلة وناس الخضراوي والمهدي إلى الصحراء (جنوب إفريقيا).

المقطع الثاني عشرة: وصول المسافرين إلى مطعم، وعثور وناس الخضراوي على جريدة لإحدى القراء جاء فيها ذكر لأحوال أهل الشمال والجرائم المرتكبة من طرف الجماعات الإسلامية المسلحة، الذين ينتمون إلى جماعة " الهدى والسيف "[2].

المقطع الثالث عشرة: عودة وناس الخضراوي والمهدي من رحلتهما التي لم يواصلاها، بسبب فكرة المهدي.. وعزمه من جديد على الذهاب إلى إفريقيا بعدها حدثنا وناس عن الزوج الثاني لأمال " بوجمعة " بعد لطلاقها من أمقران، الثاني الذي كان ينتمي إلى مناضلي الفيس واعتقلته السلطة مع غيره في معتقل الجنوب[3].

المقطع الرابع عشرة: سفر وناس الخضراوي إلى إفريقيا وحيرة المهدي وجهله للشخص الذي رافق وناس الخضراوي ولقاؤه بليليانا الفتاة التي تعمل عند " ممادو ".

المقطع الخامس عشرة: مرض موح الشريف ومكوثه في المستشفى بسبب الداء، وعرضه على المهدي الزواج من أخته " هدى ".

المقطع السادس عشرة: عودة سحنون من الرحلة وموت " وناس الخضراوي " بعد أن سلّم رسالة لسحنون مكلفا إياه بأخذها إلى المهدي وكانت هذه الرسالة بمثابة سحاب قاتم زال من السماء، فانجلت الحقيقة.

المقطع السابع عشرة و الثامن عشرة : ضياع المهدي و حيرته.

---

[1] إبراهيم سعدي: "بحثا عن آمال الغبريني"، ص،ص 144-145.

[2] الرواية، ص 181.

[3] الرواية : ص

د - هيكل الرواية:

تتكون الرواية كما أسلفنا الذكر من مائتين وثمانية وستين (268) صفحة، مقياس الواحدة منها سم، استغل الكاتب صفحاتها بطريقة معينة، فمنها ما نجده مملوءا بالسواد خاصة عند حديث الروائي " إبراهيم سعدي " عن أيام " وناس " الجامعية التي قضاها مع طالبته " آمال " وكذلك عند وصف " المهدي المغراني " لفرقة الولي سيدي بلال بالصحراء الذي كان آنذاك برفقة آمال "... كانت آمال واقفة بجانبي يومها "[1] ومنها ما يظهر فيه البياض أكثر عند بداية الفصول " الكتابة ليست تنظيما للأدلة على أسطر متوازية فقط، بل إنها قبل كل شيء توزيع لبياض وسواد على مسند هو في عموم الحالات الورقة البيضاء "[2].

قسّم الكاتب روايته إلى ثمانية عشر (18) قسما، معنونا بأرقام (1، 2، 3...10، 11، ...18) بدل عناوين كتابية، بينما " النهاية جعلها في ربع صفحة "[3] فاستطاع الروائي توفير الرابط بين هذه الفصول جميعا، فجاء الفصل السابق فيها يقود إلى الفصل اللاحق، فكان ترتيب الفصول بصفة عامة مقبولا ، كل فصل يعرض فيه جانبا من المضمون الذي عالجه ، نأخذ على سبيل المثال الفصل الثاني ، يتحدث فيه عن وصول " وناس الخضراوي " إلى فندق الجنوب " حين نزل الرجل من الحافلة "[4] أما الفصل الثالث الذي يليه تحدث فيه عن ولادة " آمال " والجو الذي ولدت فيه " رغم الرعد والبرق ووقع المطر... وضعت حليمة في فم الشابة خرقة، خوفا من أن يصل صراخها إلى الخارج "[5].

---

(1) إبراهيم سعدي: بحثا عن آمال العبريني، ص 127.

(2) سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1997، ص 17.

(3) إبراهيم سعدي: المصدر السابق، ص 268.

(4) المصدر نفسه، ص 15.

(5) الرواية، ص 27.

ه- ثنائية البياض والسواد:

إن أكثر الروايات في الدب الجزائري عموما، لا تعطي أهمية للفضاء النصي فمعظم الكتّاب يشغلون الصفحة بشكل عادي، أي يكتبون من اليمين إلى اليسار، أي " اقتصارهم على الكتابة الأفقية "[1].

ينطبق الأمر كذلك على رواية ــ إبراهيم سعدي ــ في طريقة كتابته واستغلال الصفحات، كما سبق ولاحظنا أنه قسّم روايته إلى ثمانية عشرة قسما، بين كل قسم وآخر يفصله بفراغ أي صفحة بيضاء ، هذا البياض يتجاوز دوره كعملية في الكتابة إلى تقديم دلالات ، تعبّر عن انقطاع حدثي وزماني، مشكلّة كذلك فترة إستراحة للقارئ أو لتكون كمرحلة استرجاعية ، لاستيعاب كل ما في ذاك المقطع ، أو يكون دالا على تغير مكاني على مستوى القصة ذاتها والذي " عادة ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى وقد يكون هذا الانتقال دالا على مرور زمني أو حدثي وما يتبع ذلك أيضا من تغيرات مكانية على مستوى القصة ذاتها "[2].

قد يكون البياض عبارة عن نقطة متتالية من الجمل والكلمات ، كأن تلك النقط
عبارة عن كلام محذوف من النص الروائي، لم يفصح عنه الكاتب إما تخوفا من أمر ما، أو ليترك المجال للقارئ ، كي تبدأ لديه عملية التخيل فيما حذفه الكاتب من كلام لكن أمال فجأة تبكي

- أخرجني... أخرجني...[3]

الروائي وظف النقط المتتالية ، لكي يترك مجال لتخمين القارئ ، ماذا قالت آمال لأمها حليمة يا ترى؟ المقام صعب.

أما استعماله للنقاط المتتالية " وأن يتصل بطبيب ذكرت اسمه ورقم مكتبه... إذا وجدته، سيقدم لك المعلومات "[4] الممرضة خائفة من إعطاء المعلومات للمهدي خوفا منه ، تقي

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 56.

[2] المرجع نفسه، ص 58.

[3] الرواية، ص 38.

[4] الرواية، ص 60.

الحذر لا يمكنها أن تقدم له أية معلومة عن الشخص ، الذي تم نقله إلى المستشفى ، قد يكون السائل جاء لقتله.

يمكن أن توضع في بياض فاصل ختمات ثلاث كالتالي " على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر "[1] كان لهذه الختمات نصيب في روايتها " منذ شهر فقط ولد له ابن ، مقتله تصادف مع مرور عام على زواجه في بعض الأحيان، يكون الكلام نوعا من الاستهتار ، مع الشريف كان يعرف ذلك.

***

... ظلت آمال تسير مع مصطفى نوري، أستاذها السابق في الجامعة... "[2]

فالبياض هنا واستعمال الختمات كان من خلال فكرة الروائي، فقصد الحذف ولم يفصح عنه، أي لم يرد أن يفصح عن سبب قتل صديق مهدي المغراني، وكيف أن مقتله تصادف مع مرور عام على زواجه.

توزيع السواد والبياض ، يعتبران أثرا لاشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة ، لكن دوره داخل الفضاء النصي ، لا يقتصر على ضبط نظامه ، بل يمكن أن يتجاوز ذلك إلى تقديم دلالات أيقونية ، إما في ارتباطه بالمنتج، أو في علاقته بالسياق النصي.

---

[1] حميد لحميداني: المرجع السابق، ص 58.

[2] الرواية ، ص ص 64-65.

2- هوية الفضاء:

يعد مصطلح الفضاء " L'espace " واحدا من أكثر المصطلحات النقدية، إشكالا وجدلا في الأوساط النقدية العربية المعاصرة، التي تداولته بغموض حاد ومفاهيم متعارضة، يكفي دليلا عليها هذا الخلاف الكبير بين النقاد والباحثين العرب في ترجمتهم لهذا المصطلح الأجنبي، فمنهم من يواجهه بـــ " المكان " أو " الفضاء " ومنهم من يقترح " الحيز " أو الفضاء المكاني.

حاول عبد المالك مرتاض الفصل النقدي واللغوي في المصطلح، مقترحا في الأخير مصطلح " الحيز "، بتعبيره الفضاء " الحيز " عالم دون حدود، وبحر دون ساحل إنه " امتداد مستمر ومفتوح على جميع المتجهات، وفي كل الآفاق "[1] بل راح يؤكد أن (الحيز) الفضاء هو ذلك " الذي يبقى من آثار قراءتنا لأي عمل أدبي يمثل غالبا في أمرين مركزين أولهما الحيز وآخرهما الشخصية التي تضطرب في هذا الحيز، بكل ما يتولد عن ذلك من اللغة التي تنسج والحدث الذي ينجز والحوار الذي تدير، والزمن الذي فيه نعيش "[2].

رغم هذه الجهود التنظيرية ، فإن المصطلح الأقوى في الاصطلاح العربي يبقي تسمية " الفضاء " ، الذي لقي رواجا وإجماعا شبه تام ، بين جمهور النقاد العرب.

إن الدراسات المتعلقة بالفضاء لم تنبثق إلا حديثا، ولم تزل حتى اليوم، كانت عبارة عن شذرات متفرقة على عدد من الجهود الهامشية، ولعل أهم منظر للفضاء ــ غاستون باشلار ــ في كتابه " شعرية الفضاء "[3] قام من خلاله ، لعرض مجموعة من الفضاءات أو الأمكنة المحورية ، المرتبطة ارتباطا حميميا بالإنسان " عارض بين القبو والعلية وبين البيت واللابيت "[4].

أي التعارض بين الإنسان وأمكنته المحورية اجتماعيا ، وسيكولوجيا ، ومحاولة إبراز تجلياتها السيكولوجية.

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 157.

[2] المرجع نفسه، ص 155.

[3] Gaston Bachelard : Poétique de l'espace, PUF, Paris, Ed l'age de l'homme, 1971.

[4] Ibid, 1957.

سار في اتجاه مشابه الناقد السوفياتي " يوري لوتمان " في كتابه " بنية النص الفني " الذي ينطلق من فرضية أساسية يبني عليها تفكيره في مسألة التقاطبات الأعلى/الأسفل ، القريب/البعيد ، المنفتح/المغلق ، المحدود/اللامحدود، والمنقطع/ المتصل[1] فهذه أدوات تبنى من خلالها النماذج الثقافية دون أن تظهر عليها أية صفة مكانية، فتظهر مثلا في صورة صفة أخلاقية حين تقابل بين (اليسار) و(اليمين) أو بين المهن (الدونية) و(الراقية)، فهذه الأشكال تنتظم في نماذج للعالم تطبعها صفات مكانية بارزة تقدم لنا " نموذجا إيديولوجيا متكاملا يكون خاصا بنمط ثقافي معطى "[2].

بعد العرض النظري للتقاطب الذي أورده (لوتمان) من خلال كتابه " بنية النص الفني " ظهر بعده أهم عمل في هذا المنحى، قام به (جان فيسجربر) في كتابه " الفضاء الروائي " درس التقاطبات المكانية ، من خلال اشتغالها داخل النص، وذلك عن طريق إرجاعها إلى أصولها المفهومية الأولى، أي من خلال صلتها بالوسط الفيزيائي مثل التعارض بين اليسار واليمين وبين الأعلى والأسفل مشكلة ثنائيات ضدية من أنواع مختلفة كالشكل أو الحركة أو الاستمرار أو الإضاءة...، هذه التقاطبات تتكامل فيما بينها لتقدم لنا " مفاهيم عامة تساعدنا ، على كيفية تنظيم ، وإشغال المادة المكانية في النوع الحكائي "[3].

في هذا الاتجاه أيضا برزت عدة دراسات حول فضاء النص من خلال " تحليل العنوان أو الغلاف أو المقدمات وبدايات واختتام الفصول والتنويعات الطوبوغرافية المختلفة وفهارس الموضوعات "[4].

الواقع أن أهمية الفضاء المكاني ، إزدادت منذ القرن التاسع عشرة ، يظهر ذلك في القصة والرواية ، لأن الإنسان لم يعد سيد نفسه في الحقيقة ما هوإلا آلة تديرها الطبيعة أو المجتمع ، ولا يمكن أن يعتبر ظاهرة معزولة ، عن الأسباب المحيطة به.

تم الالتفات ولو في فترة متأخرة نسبيا إلى عنصر الفضاء بعد أن أدرك النقاد أهميته، بالنظر إلى تعالقه مع بقية المكونات السردية الأخرى، فتوالت الجهود من أجل التعريف به

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل في الرواية (الزمن- الفضاء- الشخصية)، ص 34.
(2) Youri Lotman : La structure du texte artistique, Ed Gallimard, 1973, P 311.
(3) Jean Versgerber : L'espace romanesque, Ed l'age d'homme, 1978, PP 17-18.
(4) Henri Mitterrand : Le discours du roman , 1980, P 192.

وتحديد أبعاده ووظائفه، حيث قام المنظرون الألمان بالتمييز بين مكانين متعارضين هما " Lieu-place ″ ″Raum-lokal" فالأول عنوانه المكان المحدد الذي تضبطه الإشارات الاختبارية كالمقاسات والأعداد...الخ، أما الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تتجزه مشاعر الشخصيات من خلال الأحداث المكونة للرواية[1].

لما كانت ثنائية (مكان/فضاء) هي معيار البحث والمقاربة في تحديد المفهوم من شأنه أن يفصل بين المكونين ، ارتأى بعض النقاد إطلاق مصطلح " الفضاء " على مجموع الأمكنة الموجودة داخل العمل الروائي ، بينما أطلق مصطلح " المكان " على الموقع الواحد الذي تجري فيه الأحداث، ومن هذا المنظور يرى حميد لحمداني بأن " مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية "[2]

يفرق بين (الفضاء)و(المكان) معتبرا أن الفضاء في الرواية ، أوسع وأشمل من المكان " فعليه تقوم الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي "[3].

المقاربة في نظرنا ، تظل قاصرة خاضعة لتصنيفية شكلية، باعتبار أن المكان في النص هو في الوقت ذاته فضاء ، هذه الرحلة الموجزة في عالم الفضاء ، ما يهمنا بالدرجة الأولى الفضاء الروائي ، في الواقع نسيج من العلاقات ، بالإضافة إلى كونه بيئة القصة، بكل مستوياتها وأبعادها الزمانية والمكانية ، بقدر ما يتصل بالإطار المكاني ، يتصل بكل ما ينطبع من خلال الشخصيات من أبعاد ودلالات " في عمقه سوى مجموعة من العلاقات والشخصيات التي يستلزمها الحدث والديكور الذي تجري فيه الأحداث "[4] بواسطته يقترب العمل الروائي كسائر الفنون التشكيلية " من رسم ونحت في تشكيلها للمكان ، فعن المساحة التي تقع فيها الأحداث ، والتي تفصل الشخصيات بعضها عن البعض ، بالإضافة إلى المساحة التي تفصل بين القارئ وعالم الرواية ، لها دور أساسي في تشكيل النص الروائي "[1].

---

(1) حسن بحراوي: المرجع السابق، ص 26.

(2) حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 63.

(3) المرجع نفسه، ص 64.

(4) حسن بحراوي: المرجع السابق، ص 31.

(1) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 74.

من المعروف أن الفضاء الذي تدور فيه أحداث الرواية ، فضاء متخيل عادة يمثل انزياحا عن عالم الواقع، باتجاه عالم متخيل ، إن كان في الأصل يستمده من عالم الواقع، إلا أنه يختلف عنه اختلافا جوهريا ، يجعله قادرا على أن يسم المكان بسمات تجعل له تأثيرات واضحة على شخصية ما من شخصيات الرواية ، لذلك يضيق مفهوم " المكان " عن مفهوم " الفضاء " ويغدو " الفضاء - وفق هذا التحديد – شمولي، إنه يشير إلى العمل الروائي بكامله ، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي "[2].

الفضاء الروائي مثل أي فضاء فني يبنى أساسا في تجربة جمالية، بما يعنيه ذلك من بعد أو انزياح " Ecart "، فكل جملة في الكتابة الروائية تحيل على فضاء معين أو تستحضر فضاء معينا، بهذا تكون صلة الفضاء بالنص الروائي ، أكثر من وطيدة فلا توجد رواية بدون فضاء ، السرد يستحضره بصيغة أو بأخرى ، بل عن المحكي هو الفضاء بعينه " الفضاء الاستعاري "[3] (المكان) محدد يتركز فيه مكان وقوع الحدث أما (الفضاء) يكون أكثر اتساعا ، يعبّر عن الفراغ الذي تنكشف فيه أحداث الرواية ، ولا يكون فارغا بل تكون له دلالة على الدوام ، هو رحم المعنى ، كباقي العناصر التكوينية للخطاب الروائي ، يعيد القارئ بناء معناه ، مشكلا مظهرا من مظاهر نشاط القراءة.

---

[2] حميد لحميداني: المرجع السابق، ص 63.

[3] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر، ط1، 1987، ص 101.

3- شعرية الأمكنة:

لا يختلف اثنان في أن الرواية لا يكتب لها وجود ، إلا إذا أوجدت لنفسها حيزا مكانيا تجري على مستواه وقائعها ، تتحرك فيه شخصياته ، يجري عبره زمانها ومن ثم سجل المكان وجوده ، وفرض ضرورة أخذه بعين الاعتبار في العملية النقدية الحديثة، غير أن مفهوم (المكان) يظل زئبقيا ، صعب التحديد وتكاد كل دراسة له أن تنفرد بتعريف خاص مغاير للمصطلحات ، التي بقي عليها في ثنايا دراسة أخرى " وقد اقتضت هذه الوضعية من الدراسة الشعرية الحديثة للمكان ، أن تبتدئ بإقصاء طائفة من الالتباسات وسوء التفاهمات المخيمة على هذا المكون الروائي الهام... ، ووضع تعريف دقيق، قدر الإمكان لهذا العنصر الحكائي ، ثم تحديد الدلالات الواقعية والرمزية والإيديولوجية التي تنهض بها داخل السرد "[1] بعدها خاض فيه النقاد – من قبل – بطرائق مختلفة ، وبمفاهيم متضاربة أحيانا.

(المكان) ليس عنصر زائدا في الرواية ، بل يتخذ أشكالا ويتضمن معاني جديدة " بل إنه قد يكون في بعض الأحيان ، هو الهدف من وجود العمل "[2]. ومنه يمكن أن تتجسد إشكالية (المكان) و(الزمان) فلسفيا في السؤال التالي: ما حقيقة المكان؟ وما العلاقة بينه وبين المتمكنات؟ وما حقيقة الزمان؟ وما العلاقة بينه وبين المتزامنات؟

يعرفنا تاريخ المذاهب الفلسفية أن الفلسفة المادية تقول دوما بموضوعية وشمولية (المكان) و(الزمان) وهما ملازمان لكافة مواد الواقع وظواهره ، بعبارة أخرى: أيا كانت الأحداث التي تجري في العالم ، فإنها تجري في المكان والزمان معا الفلاسفة والمتكلمين " يجمعان أن المكان والزمان فكرتان طبيعيتان، فلكيتان وهما توأمان ذهنيان ، لا يفترق أحدهما عن الآخر، ولا ينفصلان عن الجسم المتحرك "[3].

---

[1] حسن بحراوي: المرجع السابق، ص 27.

[2] المرجع نفسه، ص 32.

[3] عبد الحميد خطّاب: إشكالية المكان والزمان في الفكر الإسلامي، مجلة " المبرز"، العدد 13 جويلية- سبتمبر 1999، ص 64.

بناءا على هذا ، إننا سنتخذ من خلال هذا الطرح إطارا يقودنا في بحثنا هذا إلى كشف أسرار المكان الروائي، ودلالاته وجمالياته في رواية " بحثا عن آمال الغبريني " التي أختيرت للدراسة.

كان الكتاب الكلاسيكيون يجعلون (المكان) ، مجرد حيز مادي تأخذه الذات لكنه أصبح اليوم يحمل وجها آخر مخيفا، لا ينصره إلا العقل، ولا يجول فيه سوى الخيال والذهن " ففي أسلوب السرد التقليدي، تبدأ الرواية بوصف ديكور مألوف وعادي سيحدث فيه شيء ما "[1].

أما في الرواية الجديدة ، يأخذ المكان صورة انزياحية ذهنية ، تطبعها فيه الشخصية بكل انفعالاتها ، ذلك بعدما ألغى اقتراب لغة النص/الرواية أي استقلالية المكان بأوصافه المحددة.

لهذا مثلا المسمى " بفندق الجنوب " الأكبر الموجود في المدينة ، يأتي له كل من هبّ ودبّ " في بعض المرات يستقبل سائحين من شمال الوطن ، أو أوربيين - لكن ذلك نادرا – أو مؤسسات، وأحيانا أشخاصا مشبوهين، مهربين وحتى مجرمين يقيم الجميع لمدة ليلة أو ليلتين ، ثم يتركون المكان "[2].

كاد أن يتحول إلى بطل رئيسي محوري في الرواية ، يحمل الكثير من الإيحاءات ، والانزياحات ، والشحونات ، يميت بإشعاعه كل أبطال الرواية أو يحييهم مما يدفع القراء ، إلى إنماء طاقته الإبداعية ، لتأويل مختلف أبعاد المكان الدلالية " إذ تصاغ هندسة الأمكنة ومعماريتها من قبل الإنسان ، وكأن الإنسان بفعله ومشاعره هو الذي يبني ويشكل المكان ، والحرية هي التي تهب الإنسان قوة بناء معمارية المكان فيصبح المكان ملك الإنسان والخاضع لإرادته ، فالإنسان في الحرية هو سيد المكان "[3].

---

[1] حميد لحمداني: المرجع السابق، ص 68.

[2] إبراهيم سعدي: بحثا عن آمال الغبريني، ص 5.

[3] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1994، ص 377.

لذلك يخضع الإنسان المكان لسلطته، ليحقق أبعادا إشارية للأمكنة في الفضاء الروائي، ليجد القارئ المتلقي بدوره حرية مذهلة، تحفزه على تأويل الانزياحات المكانية.

4- دلالة المكان في الرواية:

تنفتح دلالة المكان في الرواية على ثنائية المرأة/الوطن إذ اشتغل "إبراهيم سعدي" على توظيف أمال/الوطن ، الروائي يتحدث عن آمال/ الوطن/ بغية الدلالة على الأنثى التي أحبها أيام الدراسة الجامعية ، تحيل كذلك إلى أمل الذات الروائية في بحثها عن حلم الجزائريين الضائع ، والأمن المفقود خاصة في سنوات التسعينيات زمن ظهور الفتنة ، وانتشار ظاهرة الإرهاب التي خلّفت ضحايا تقدر بالملايين وخسائر مادية تقدر بالملايير.

آمال/الوطن/الحب/الجنس- الجزائر، فرنسا، (أمال) بنت لضابط فرنسي ، ولدت بطريقة غير شرعية، عاشت ظروف قاهرة وحدها ، بدون عائلة ، أم تخلت عنها مدة عشرين سنة ، بعدها ذهبت هذه الأم لابنتها فتنكرت هذه الأخيرة لها ، رفضتها لأنها تركتها عندما كانت في أمس الحاجة إلى حضنها الدافئ " اذهبي... اذهبي وإلا ألقيت بنفسي من الطابق الثامن، صارت بغتة تصيح في وجهها تلك الحياة ، التي خرجت من جسمها في يوم مرت عليه عشرون سنة "[1].

سنوسع الفكرة في هذا العمل لدراسة (المكان) في الرواية ، وما يحمله من شحونات شعرية في علاقته بالشخصيات، وبالأحداث وزمانها ، مركزين على الدلالات والأبعاد المختلفة التي يهيمن عليها المكان الروائي، سواء أكانت واقعية مجسمة أم تجريدية ذهنية ، لأمكنة عموما آثار مهمة في النفس تؤدي العوامل المختلفة والظروف المحيطة دورا كبيرا في تحديد نوعية كل أثر ، ودرجة قوته وضعفه في النفس وعلى مستوى الإبداع الأدبي ، كثيرا ما كانت مثار الشعور والعاطفة ، مبعثا للإبداع وهي بذلك تكون أحد الدوافع للتجربة الفنية ، إذا كانت تصل إلى هذه الدرجة من الإثارة فإنها تنطوي في حقيقتها على أبعاد وتصورات ، يدركها الناظر إليها بالتأمل والمتعامل معها بوعي دقيق.

أ- الفضاءات المفتوحة: (أماكن الانتقال)

---

[1] إبراهيم سعدي: المصدر السابق، ص 38.

تفتح معظم النصوص الروائية المدروسة ، على أمكنة مفتوحة داخل المدينة يمكن حصرها في: الشوارع- الأزقة- الساحات والجسور وغيرهم ، يطلق عليهم عادة بالمكان العام ، تخضع هذه الأمكنة لتأويلات مختلفة ، تؤدي وظائف جمالية ذات شأو بعيد، إذا أحسن اكتشافها.

1- فضاء المقهى:

تقوم المقهى ، كمكان انتقال خصوصي ، هناك سبب ظاهر أو خفي يقضي بوجود الشخصية ضمن مقهى عام ، مكان مفضل عند كل وافد مقيم، يقضي فيها راحته، أو يلتقي بأصدقائه ، بقراءة لصورة المقهى في رواية "إبراهيم سعدي"، نجد أبرز الدلالات التي تؤشر عليها ، تحمل طابعا سلبيا سيئا ، لما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش.

" راحا يجلسان في عمق أحد المقاهي، في هذه المدينة عادة ما تكون المقاهي قليلة الزبائن عكس ما هو الحال في الشمال... لكن مجموعة من الزبائن الأفارقة المحيطين بإحدى الموائد كانوا يتكلمون بصخب ، محدثين جوا يثير الشعور بنوع من الاكتظاظ "[1].

دلالات مجتمعة ضمن فضاء المقهى ، لابد وأنها ستؤثر سلبا على مناخه وامتداداته النفسية والمعنوية بدون شك، دلالات لا يمكن أن تجرده من طابعه الطوبوغرافي ، وعلاقته بالأشخاص الذين يؤهلونه دون ، أن يفقد خصوصيته ومن ثم دلالته الشاملة ، التي تشكل الامتداد الطبيعي لكل فضاء انتقالي.

---

[1] إبراهيم سعدي: المصدر السابق، ص 46.

2- فضاء المطعم:

تكثر المطاعم في المدن ، تزداد كلما ازداد عدد الوافدين إليها، وهذا أمر طبيعي لكن الروائي حدثنا عن هذا المكان بأنه خال ، لا وجود للشيء المطلوب فيه " في المطعم رنا هنا وهناك، لا وجود لأثرها، لا شيء يذكره بها... امرأة جالسة مع مهرب أسود البشرة من بلاد مالي... "[1].

من كثرة انشغال الذات الروائية عن (آمال) بحث عنها حتى في المطاعم ظنا منه سيجدها هنا أو قد سبقته، راح يغادر المكان، يمتلكه إحساس جديد بما يشبه الفراغ والعدم والموت، الشيء المعروف أننا في المطاعم ، نأكل المأكولات التي تشتهيها النفس ، لكن - إبراهيم سعدي - لم يرد أن يأكل من المطعم الخاص ــ بفندق الجنوب ــ مهووس بهاجس يطارده في الصحو ، في كل مقام يدعى " آمال " فصوره خال من الحيوية التي اعتدناها في المطاعم.

3- فضاء الساحات والشوارع:

يتحدث الروائي عن الشوارع وساحات الجنوب ، الأحياء والشوارع ، تعتبر أماكن انتقال ومرور، التي تشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها " غير هذه الأحياء والطرقات العارية، الخالية من الأشجار ذات المنازل الواطئة، وهذه الشمس الدامغة الساحقة، كفيلة بإثارة الشعور باليأس والشلل "[2]، " وجوده في ذلك الشارع الطويل والخالي تقريبا "[3].

حتى الأحياء والشوارع ، تبدو في نظره خالية لا وجود لأي شخص فيها الشيء الذي يجعلها عامرة بالحشد الهائل من المارة (آمال) التي تعتبر كمعادل موضوعي يشكل أمة بأكملها ، أو بالأحرى عالما بأكمله، يسوده الاستقرار.

---

[1] إبراهيم سعدي: المصدر السابق، ص 22.

[2] المصدر نفسه، ص 62.

[3] المصدر نفسه، ص 155.

4- فضاء الجامعة:

المعهد التربوي الذي يكوّن الأساتذة ، أصلح البيئات لنشر الأفكار والإيديولوجيات ، بهذا تمكن الأجيال المتعلمة من اعتناق الأفكار التحررية ونشرها في أوساط المجتمع، والدفاع عنها " ظلت آمال تسير مع مصطفى نوري أستاذها السابق في الجامعة "[1] (أمال) فتاة جامعية مثقفة ، (مصطفى نوري) أستاذها تعتبره بمثابة أخيها ، حضر قرانها كان شاهدا أثناء زواجها من " أمقران " الزوج الأول ، بذلك يبقى فضاء الجامعة ، فضاء ضيقا.

5- فضاء المدينة:

تقوم نظرية " ليفي شتراوس " على أساس ، أن بناء الكون يتمثل في مجموعة من الثنائيات ، التي تبدو متعارضة ، ولكنها متكاملة في الوقت نفسه، إذ لا يمكن أن يتم هذا التكامل إلا من خلال هذا التعارض، والحياة مبنية على أساس هذا التكامل[2].

حضور فضاء " المدينة " في الرواية يطرح ، نوعا من التعارض بينه وبين فضاء القرية، لينتج عنهما(فضاء المدينة ، و فضاء القرية) ، إسهاما في دفع العملية الإبداعية ، والمشاركة في نسج خيوط الحبكة القصصية عند هذا الروائي.

إذا كانت القرية تمثل سجنا لولادة (آمال) ، ففضاء المدينة كان يمثل المكان أو المجال ، الذي يستعيد فيه البطل راحته وهدوءه بعد لقاءه بضالته ، لتأتي كملجأ للبطل أخذ " المهدي المغراني " مدينة الجنوب مأوى له ، عندما طارده الفشل ، وداهمه الخطرلما تتصف به المدينة ، لم يذكر الروائي لنا اسمها بالضبط.

حدثنا الروائي عن مدن عديدة في روايته نذكر منها: " فكر المهدي أن يسأله كيف هي الأوضاع في الشمال، في البليدة أساسا " [3]إضافة " حتى أنه صار يكره أن يهتف إلى

---

[1] الرواية: ص

[2] محمد سويرتي: النقد البنيوي والنص الروائي، دار إفريقيا الشرق، الداء البيضاء، ص 121.

[3] الرواية، ص 45.

معارفه في العاصمة ، بات يخاف سماع أخبار الشمال "[1] " اغتيال مواطن في تيبازة، جيجل ولمدية، سيارة تحمل رقم الشلف "[2].

ذكر هذه المدن لم يكن بغرض كتابتها فقط، بل كان لهدف نفسي للروائي ، في هذه المدن أزهقت روح الأبرياء ، دمرت هياكل الدولة، تشتت أفراد الأسر، فيتمت أطفال، ورملت نساء، لذا فرمن الشمال إلى الجنوب ، لعل هذا الأخير يكون بمثابة مكان للتنفيس لكن " رغم الملل الذي يحس به المرء في هذه المدينة الرتيبة الحارة البعيدة عن العالم... تلك النظرة الحزينة والقلقة بعض الشيء ، التي ألقاها على المكان عامة "[3].

وصف الروائي هذه المدينة التي تبدو لنا أنها لا تتوفر على جو الراحة نتيجة لنفسيته القلقة ، وانشطار أحاسيسه ، جعله يرى كل شيء سوادا قاتما ربما ، سيزول بظهور ذاك الطيف المنتظر ، الذي سيعمل على بزوغ نورالأمل ، في تلك المدينة هذا من ناحية.

أما من ناحية أخرى المدينة كان لها نصيب في مشاركتها لهموم مدن الشمال تسرب فيها ناقوس الخطر ، بسبب الإرهاب " خاصة قبل بداية الفتنة ، أي قبل الشروع في قتل الأجانب "[4]. الرواية مهما قلص الروائي مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى.

6- فضاء القرية:

يمثل فضاء القرية في رواية " بحثا عن آمال الغبريني " نقطة إنطلاق الأحداث والشخصيات على حد سواء ، نحو تحقيق مشاريع البحث عن البديل " القرية الصغيرة المنكمشة ذات الأسقف القرميدية ، طرقاتها الخالية من أي مخلوق... " في هذه القرية ولد هذا المجهول ، الذي خرج إلى الحياة ولم يعط له اسم بعد، الفضاء هنا يمثل بؤرة تولد الأحداث وتأزمها، آمال بعد عشرين سنة تبحث عن مأوى يقيها من التشرد والانحلال " لم تكن قد مضت مدة طويلة على حصولها على سكن "[1].

---

[1] الرواية، ص 91.

[2] الرواية، ص 181.

[3] الرواية، ص 3.

[4] الرواية، ص 12.

[1] الرواية، ص 39.

7- فضاء الصحراء:

يتميز المكان الصحراوي بمجموعة من الخصائص الفريدة ، كالامتدادات الرحبية القصوى والاتساع الهائل لمدى الرؤية، وجماليات التدفق الضوئي، وزوغان الأبصار ، كل هذا أدى إلى تمتع الرواية العربية ، التي إتخذت الصحراء مكانا وموضوعا لها بعدد من المزايا الفنية والفكرية والصحراء لغة تعني: " الفضاء الواسع لا نبات فيه وأصحر المكان أي اتسع ، وأصحر الرجل نزل الصحراء، وأصحر القوم إذا برزوا إلى فضاء لا يواريهم شيء "[(2)].

مفهوم الصحراء يرتبط دائما بوضع مناخي معين ، يتميز بالجفاف وندرة المياه مع ارتفاع كبير لدرجة الحرارة ، ليست مقصورة ومحصورة في المنطقة العربية فحسب، بل هي موجودة في جميع القارات باستثناء أوربا ، على الرغم من ذلك إرتبطت صورة الصحراء في خيال الناس ، بالشرق الأوسط وشمال إفريقيا وغيرهما.

- **هاجس البحث عن الهوية:**

الصحراء تمثل مركز الثقل السردي - لإبراهيم سعدي - ، من خلالها يحرك الشخصيات ، على ضوء إحداثيات موضحا الرؤية النفسية لهم " فالعمل النفسي هو الذي يحركهم ويجعلهم في صيرورة دائمة "[(3)] الصحراء تصبح فوق دلالتها المكانية إطارا تاريخيا زمانيا ، لاستكشاف الذات بالمعنى الخاص ، والعام الذي يجاوز البقعة المكانية بسكانها ، وتوارث الطوارق فيها إلى قيمة دلالية أوسع من ذلك بكثير تمس الوجود برمته.

" التوارق " كلمة أطلقها العرب على مجموعة من قبائل البدو والرحل ، تجوب الصحراء الإفريقية ، يقال إن هذه الكلمة جاءت من " الطارق "أي الشخص الذي يأتي ليلا أما كلمة الرجل الأزرق ""أطلقها الأوربيون عليهم ، لأن ثيابهم المصنوعة يصبغونها بالنيلة التي تلون بشرتهم بذلك اللون ، إضافة إلى كون هذا الجنس لا يقبع في مكان لمدة طويلة ، وقد ذكر ــ إبراهيم سعدي ــ في روايته هذا الجنس، حين ذهبت آمال والمهدي المغراني في

---

(2) ابن منظور: لسان العرب، مادة صحر، ص.

(3) كرومي لحسن: جماليات الصحراء في أعمال إبراهيم الكوني، (حوليات جامعة بشار)، العدد 1، سنة 2005 ص 261.

جولة للصحراء " غارقة في مشاهدة فرقة من التوارق بلباسهم الأسود والزرق، بوجوههم الملثمة يؤدون رقصة قتالية "[1] هناك أشياء ومميزات تجمع الطوارق نوجزها فيما يلي:

1- التماحق: وهي اللغة البربرية التي يتكلمونها، "ويصدون بدروعهم فيما النسوة الموشحات بالسواد والموشيات بالحلي البربرية مرددات أغاني ذات إيقاع حاد"[2].

2- التيفيناغ: وهي الأبجدية التي يكتبون بها التماحق.

3- اللثام الأزرق: الذي يرتدونه في كل الأوقات والفصول.

4- حب الصحراء: والتيه في فضائلها الرحاب، تنظر الشخصيات إلى الصحراء نظرة إعجاب وحب، يتجلى ذلك في العديد من السياقات السردية، نكتفي بذكر البعض منها:

" غارقة في مشاهدة فرقة التوارق...[3] آمال بدورها تتمايل بجسمها على إيقاع حركات الرجال، مرددة مثلهم... كانت تبدو كما لو أنها طفلة صغيرة تحاول أن تحاكي حركاتهم "[4].

أمال أعجبتها الصحراء وكذلك تلك الفرقة التي ظلت تنشد معها أغانيها ومدائحها الدينية، وهذه الفرقة أصبحت لها مساحة في القصص والحكايات الشفهية يتناقلونها جيلا عن جيل، ولباسهم المميز باللثام الذي يعتبر سمة من سمات الجمال الرجولي لديهم، بالإضافة إلى شربهم للشاي الأخضر، هو مادة أساسية وحيوية حاضرة في ظروف الإقامة أو السفر، " كان البعض يشرب الشاي، والبعض الأخر يحتسي القهوة "[1]، " عندنا القهوة والشاي فقط "[2]، يعتقد كثير من أهل الصحراء أن الشاي الأخضر منشط و مخفف لمتاعب السفر ومشقات الطريق، الشاي في نظرنا، بالإضافة لفرقة التوارق يعتبران من الألوان الجميلة

---

[1] الرواية، ص 127.

[2] الرواية، ص 128.

[3] الرواية، ص،ص 128-129.

[4] الرواية، ص،ص 128-129.

[1] الرواية، ص 177.

[2] الرواية، ص 178.

التي رسمت صورة المسافر في الصحراء كما لا ننسى من الخصائص الثابتة " الغناء " الذي يعتبر سجية الفرد الصحراوي المطلقة.

" والنساء جالسات حولهم يزغردن ويغنين ويصفقن ويضربن على الطبل "[3].

إن وصف الغناء بأنه طقس جماعي يرجع إلى ما يتسم به من جماعية، وإطلاق لما يعتمل في النفوس من أحاسيس غامضة ومشاعر غائرة.

من خلال هذه الجولة في وسط الصحراء، الروائي أو السارد يبين لنا فضاء الصحراء، يضم أجناسا مختلفة، وفرقا متنوعة منهم الأفارقة " الذين فرقت بينهم الحروب القبلية وشتتهم الجفاف والجوع... واضطهدتهم الحكومات واستنزفت ثرواتهم الشركات المتعددة الجنسيات... أو نتيجة عمليات قتل أو غير ذلك من أسباب الموت الكثيرة "[4].

هؤلاء الأفارقة اعتبروا الصحراء ، مكان الخلاص والفرار من الاضطهاد الممارس عليهم من طرف الحكومات، وقتل الأنفس بدون حق، باحثين في الفضاء الصحراوي عن السكينة والهدوء، -وناس الخضراوي- فر من الشمال ليبحث عن ذاك الطيف الجميل والأمل الموعود، والنور الذي سيسطع في يوم من الأيام، الصحراء بالنسبة للطرفين هي مكان البحث عن الأمل الضائع في غيابات الجب الصحراوي.

---

(3) الرواية، ص 159.

(4) الرواية، ص 177.

ب- الفضاءات المغلقة (أماكن الإقامة):

يمكن اعتبار كل فضاء نقيضا للفضاء المفتوح، لذا يكتسي المكان وجودا متميزا من خلال أبعاده الهندسية والوظيفية التي يقوم بها، فإذا كانت الفضاءات المفتوحة امتدادا للفضاء الكوني الطبيعي العام مع تعديل وتكيف على سبب الحاجة والضرورة فإن حياة الإنسان ترتبط ارتباطا بارزا بتلك الفضاءات التي يقيم فيها، فالبيت مأوى من الطبيعة وعواملها، والمكتب مكان لعمله ، الحمام مظهره ، والمسجد معبده والسجن أو الفندق مكان يحد من حيويته وطلاقته ، تشكل الفضاءات المغلقة أحاييز معتبرة في الفن الروائي ، هي فضلا على أنها أمكنة لأحداث كثيرة منها، إلا أنها تتميز في بعضها بخصوصيات متفردة ، يجعل أهميتها تعظم لتفضل نواحي كثيرة في الرواية وثمة من النصوص ما تشد قارئها ، بما يصف أصحابها من البيوت والغرف والأثاث، وما يدور فيها من الأحداث العجيبة ، وما يقيم بها من الشخصيات المهمة ، ونادرا ما نعثر على رواية أهملت هذا الجانب.

في الرواية الجزائرية العربية ، نجد قدرا كبيرا من الاهتمام بهذه الفضاءات المغلقة ، بل نجد منها ما يحمل دلالات ورموز لدى بعض الروائيين، هذا الاهتمام سيكون منصبا على بعضها ، التي سنحضرها في البيوت مثلا، البيت من الناحية النفسية " هو مكان الألفة ومركز تكييف الخيال وعندما نبتعد عنه نظل دائما نستعيد ذكراه ونسقط على الكثير من مظاهر الحياة المادية ذلك الإحساس بالحماية والأمن الذين كانا يوفرهما لنا البيت "[1].

ومن الناحية الاجتماعية " البيت هو ركننا في العالم إنه كما يقال مرارا كوننا الأول ، كون حقيقي ، بكل ما للكلمة من معنى"[2].

معنى هذا أنه يكتسي طابعا حيويا، ليس مجرد مكان نولد فيه ، نعيش بين أحضانه ، ونأوي إليه كل مساء بعد فراغنا من عملنا اليومي ، بل امتداد لأجزاء هامة تكون شخصية الإنسان ، وتمده بالمشاعر والعواطف ، التي تغذي حياته ، إن حضور البيت في حياة الإنسان يأخذ معنا روحيا ، بعدا فلسفيا أحيانا ، لعل اختلاف البشر في أفكارهم وسلوكهم، ناجما في جزء كبير من اختلاف وتباين البيوت التي ، تربوا فيها واختلافها يعني اختلافا

---

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هالسا، دار الجاحظ، بغداد، 1980، ص 10.

[2] المرجع نفسه، ص 42.

في الحالة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، حتى المناخية هذا يفضي بنا إلى الاستنتاج ، أن للبيت دورا مهما في تكوين شخصية الفرد.

1- فضاء البيوت (الغرفة):

إن النظر إلى الغرف كمجالات مكانية ضيقة ، تحد فراغها جدران تغلق على أثاث وأشياء وتستقل بكينونتها الهندسية يبعدها من الفن ، يجردها من قيمتها الجمالية ووظيفتها الاجتماعية المنوطة بهذا ، لذا سيظل المكان سواء أكان مفتوحا أو مغلقا يحمل هوية أصحابه ، يؤثر فيهم ويتفاعلون بدورهم مع تضاريسه ، وتشكيله الهندسي فالغرف التي تكتظ بالأشياء الثمينة ، وقطع الأثاث النادرة تعكس مستوى أصحابها الاجتماعي والطبقي، كما أن الغرف الفقيرة هي مرآة لأهلها ، وامتداد لصاحبها ، وقتله وصفا ، هو في حقيقة الأمر إهتمام بالغ بهوية ساكنه ، أو محاولة إكتساب لهوية خاصة ، يريد الروائي بذرها في الشخصية الآهلة للبيت أو الغرفة.

من هذا المنطلق والتصور ، فرضت الغرف كفضاء داخلي مغلق يرتبط بالفضاء المدني ، ووجودها في بنية المكان للمنظومة القصصية، إذ نجدها ورغم قلتها ترتبط بالأنثى ، تشكل باحتوائها ملمحا مميزا ، يضفي عليها طابعا فكريا وإيديولوجيا.

" ذلك البيت الواقع على مشارف المرتفعات الغابية ، التي تقوم وراءها بعيدا جبال عارية عملاقة ، مهيبة وصامتة ، مغطاة قمما بالثلج ، المعزول عن البيوت الأخرى كأنه منبوذ ومطرود ، المتشكل من حجرة واحدة، عديمة النافذة ، مغلقة على الشابة وعلى حليمة وعلى الكائن الحي الجديد الذي لم يعط له اسم بعد "[1].

إذا نظرنا لهذا الوصف الخاص لبيت إحدى الفتيات المجهولة الهوية ، لا اسم تملكه ولا لقب ، بيتها تسوده الوحشة وعدم الألفة، موقعه لم يكن كباقي البيوت التي تتوسط ساحات المدن، وغنما كان على مشارف المرتفعات الغابية ، التي تنعدم فيها الوسائل الضرورية للحياة.

---

[1] إبراهيم سعدي: المصدر السابق، ص 30.

" تأثيث البيت الذي كان يبدو واسعا وموحشا، مثل كل البيوت الخاوية... هذا هو عيب المنازل العالية لا يمكن أن يصل إليها الماء... الصنابير جافة كما الحجر "[1].

الفضاء الداخلي لهذه الغرفة ، يتسم بالتغييب والرهبة لارتباطه بكلمة " موحشا " لما تعبّر عنه هذه اللفظة من معان ، تدل على الضيق وإنسداد الهواء ، إضافة إلى صفة الظلام ، وغياب الماء الضروري لاستمرار الحياة، يضاف إلى هذه الأبعاد الدلالية ، التي تثيرها القرائن المكانية لفضاء الغرفة ، الإحساس الشديد بالغربة كونها تسكن المكان الواسع وحدها، لا أحد يخفف من أحزانها ، إضافة أنها تسكن في الطابق الثامن من مكان إقامتها ، وحشة المكان والنفور منه ، شاع في نفسية الشخصية الإحساس بالبرودة ، كابدت البرودة " البرق الذي كانت سيوفه النارية المشعة ، النفاذة تخترق جدران الحجرة الموحشة المبنية بالحجارة والطوب، الأمطار تتدفق بحدة وعنف "[2].

(آمال) لم تكابد البرودة الجوية فقط، بل مشاعرها أصبحت بدون معنى ، ولو كان أقرب الناس إليها ، أنجبتها بعد أن عانت من مخاض عسير " كان مزيجا من الألم والجهد واليأس ، مصحوبا بالعرق السائح من غيرانقطاع على الوجه الجميل والمعذب "[3] هذا المخلوق الحنون قابلته بالجفاء ، وصدته لأنه في نظرها هو مأساة وحلم ضائع لا أمل في وجوده " من فضلك لا تعاودي الظهور هنا ، لا أرغب في ذلك "[4].

فضاء هذه الأنثى المثقفة محمولا على جملة من العلامات والدلالات:

أولا : هذه علامات محتويات الغرفة ، التي تفتقر إلى لوازم الأنثى " ستائر وطاولة الزينة الحاوية على علب المساحيق وأدوات التجميل ".

ثانيا : عدم توفير ضروريات الحياة في هذه الغرفة ، أبسط شيء يكون موجودا الماء ، يمكن أن يقدمه صاحب المنزل إلى الضيف إكراما منه.

---

[1] إبراهيم سعدي: المصدر السابق، ص ص 31-32.

[2] المصدر نفسه، ص 29.

[3] المصدر نفسه، ص 27.

[4] المصدر نفسه، ص 39.

ثالثا : بناء الغرفة جاء منسجما مع التركيبة الذهنية للأنثى التي تشغله ، منحت هذه التقنية بعدا جماليا آخر لهذه الغرفة، إذا أسهمت في الكشف عن حالة الأنثى الشعورية ، لأن الفضاء الذي لا يعبّر عن أهله ، يفتقد بغير شك بعده الجمالي، وقيمته الإنسانية ومستواه الطبقي أو الاجتماعي.

2 - فضاء الفندق (فندق الجنوب):

لكل إنسان مسكن يأوي إليه ، لكن ليس من السهل أن يحصل عليه في بلد مثل الجزائر ، الأزمة خانقة وخاصة في المدن الكبرى، لهذا يضطر كثير من الوافدين إلى الإقامة في الفنادق ، هي أنواع ودرجات والموظف بحسب رابته لا يرتاد إلا البسيطة منها ، وقد ينتقل بين هذا وذاك طلبا للراحة.

" جاء الغريب للإقامة في النزل، رغم الملل الذي يحس به المرء في هذه المدينة الرتيبة، الحارة، البعيد عن العالم، فالشمس تسحق المكان غامرة النزل بنوره الحاد "[1]. هذا النزل يعتبر من أكبر الفنادق الموجودة في مدينة الجنوب ، لكن غرفه في الداخل تعكس كبره ومساحته، تلك الغرف تعلو مساحتها نوع من الضبابية والخراب فالمأكولات ومظاهر الجمال التي اعتدناها في الفنادق ، لم يكن لفندق الجنوب نصيب فيها " أخرج علبة الياغورت وزجاجة الحليب من الثلاجة ، وضعها على الطاولة الكبيرة المجاورة للسرير ، في النهاية لم يتناول الياغورت لأن رائحته بدت له مشبوهة "[2].

إضافة إلى كونه يدخله العام والخاص ، لا توجد فيه امتيازات ، لكن الشيء الغالب والبارز الذي يسود هذا المكان ، وجود أفراد مشبوهين مهربين ، تراه خاليا في الصباح " لم يكن به غير زبون إفريقي بدين ، مرتديا جبة زرقاء ، بلا ذراعين جالسا مع مومس تبلغ حوالي الثلاثين من العمر، كانت تدخن "[1]، بالإظافة إلى شرب الخمر المساعد لبروز التداعيات والكشف عن نشاط اللاوعي ، إنها حياة البطل الفردية والتي يتمتع من

---

[1] إبراهيم سعدي: المصدر السابق، ص 3.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

[1] الرواية، ص 4.

خلالها بحرية كاملة ، بعيدا عن تأثير المثيرات الخارجية والحدود التي يضعها الآخرون ، في طريقه للأماكن العامة " كان جالسا في زاويته المعتادة... عليها طبق " ستيك فريت " وزجاجة خمر " لوبر يزيدان " "[2] .

تأتي أهمية الفندق في حياة البطل كمكان مغلق ، يمارس فيه حريته بعيدا عن الآخرين من جهة ، ويميط اللثام عن شخصيته بكل مكوناتها الأخلاقية والثقافية والدينية من جهة أخرى " لذا أخذها وأسرع بها إلى شفته، في ذهنه سرى مفعولها ، كما لو أن غشاوة لذيذة راحت تنفذ إلى خلاياه ، لأول مرة يحس بذلك الأثر الذي يشبه ما تحدثه الموسيقى في النفس أحيانا "[3].

ما كان ليتم لنا اكتشاف هذا ، لولا هذا الحيز المكاني " الفندق " (فندق الجنوب) في الرواية ، الأماكن هي التي سيوكل إليها مساعدتنا على فهم شخصية البطل ، الذي يقيم في الأماكن المغلقة ، لا يستسلم للعجز والجمود ، ينتقل بين هذه الأماكن ، أو قل هو مضطر إلى اختراقها ، وإقامة علاقات معها طوعا مرة ، وكرها مرة أخرى " لأول مرة راح يفكر في العودة إلى الشمال "[4].

3 -فضاء دار البلدية:

مثلت دار البلدية مكانا مغلقا في الرواية ، رغم عموميته ، عبرّت الرواية عن إنغلاقه من خلال قول السارد " حين وصلوا إلى دار البلدية... ثم راحوا يسيرون في رواق طويل وضيق ، ثم انعطفوا على اليسار وتوقفوا أمام باب المكتب الثاني... طوال تلك اللحظات، ظلت أمال بجانب أستاذها السابق مصطفى نوري... ورأوا موظفا شابا مفتوح القميص على مستوى الصدر ، كانت الحرارة على أشدها، ولم يكن يوجد في المكتب مروحة أو شيء آخر حتى زجاج النافذة كان بلا ستار "[1].

---

[2] الرواية، ص 5.

[3] الرواية، ص 172.

[4] الرواية، ص 102.

[1] الرواية: ص 66.

إن هذا الحيز لم يكشف عجز البطل عن التكيف مع الواقع ، بقدر ما كشف عن مرارته ، وانغلاق الإدارة أمام المواطن، بل وتخليها عن مهامه اتجاهه، لقد ضمت تفكير سلبي ، يظهر ذلك أكثر من خلال صورة الشاب الغير محترم والهيئة ، التي كان عليها ، فكيف لشاب في مقتبل العمر ، يوافق على عقد قران فتاة بدون ولي شرعي " هز الموظف رأسه ، وانتظر أن يكشف الولي عن نفسه، مخمنا بأنه صاحب النظارتين الأستاذ نوري ، لأنه بدا له أكبرهم سنا، ولكن لا أحد تكلم... فتح سجلا ضخما وراح يسجل فيه المعلومات ، التي وجدها في البطاقتين "[2]. ألا يكون هذا حافزا لانتشار الفاحشة والزنى في مجتمع شعاره " الإسلام ديننا" ، " مفكرا بأن العروس تكون قد تنكرت لعائلتها ، وافترض أنها مفضوضة البكارة، وبأنها مومس التقطها أمقران في الطريق ، هو وصديقاه الاثنان لغرض قذر جدا "[3].

إن هذا المكان لا يقوم بدوره ، باعتباره مكانا منفتحا عاما يقصده الناس ، يسجل فيه عقد القران بين الزوجين بطريقة شرعية ، متفق عليها في كتاب الله وسنته ، إنما هو مكان قدمه لنا السارد ليبين لنا أن التخريب ، والعمليات الإرهابية وانتشار الفساد عم كل الهياكل الخاصة بالأمة الإسلامية ، انتشار الفاحشة والتشجيع على ممارستها فقدان الإحساس بالأمن والاستقرار بين الناس ، فلا أحد أصبح يثق في غيره " خاصة قبل بداية الفتنة ، أي قبل الشروع في قتل الأجانب ، صار موح شريف لا يتأثر بسهولة "[4] لذا حتى ولو افترضنا أنها أقامت عندنا ، لن نقول لك لما جاء لقتلها " يكشف المكان الممثل داخل النص الروائي إيديولوجية معينة ، لا لأنه يتطابق أو يتناقض أو يختلف ببساطة عن المكان المرئي ، بل لمنطق الكتابة داخل الخطاب المركب الذي يمنحه معناه "[1] وبذلك يبدو هذا المكان المغلق في رواية ـــ إبراهيم سعدي ـــ مكان تنطلق منه الأحداث ، وتعود إليه في حركة دائمة محورها البطل السارد.

---

[2] الرواية: ص 67

[3] الرواية: الصفحة نفسها.

[4] الرواية: ص 12.

[1] يوري إيزكنرويخ: المكان المتخيل والإيديولوجيا، مقترحات نظرية، ترجمة عبد الجليل الأسدي، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، العدد 1992/26، ص 24.

ه- فضاء المستشفى:

المستشفى مكان للنقاهة واسترجاع العافية، مكث فيه ــ وناس خضراوي ــ بطل الرواية مدة شهر بسبب أزمته القلبية ، لكنه بالنسبة للبطل ، بمثابة القيد الذي يمنعه من التحرك، ومواصلة البحث " وناس لم يبتسم، لكن في داخله حدث ما يشبه ذلك رغم أن مدة شهر بدت له طويلة جدا، طويلة جدا، لأن رغبته في أن يهتف إلى الشمال كانت بدورها كبيرة للغاية... هكذا تمنى على أية حال "[2] مرض وــ ناس الخضراوي ــ ومكوثه الطويل في المستشفى ، لم يمنعه من مواصلة التفتيش عن الشخص الذي أتى من أجله والذي سيموت بحثا عنه ، الملاحظ في هذا أن السارد لم يقدمه لنا باعتباره مكانا للشفاء من خلال تسميته (المستشفى) واستعادة العافية ، لكن ليبين لنا أن شفاء وناس من مرضه السقيم ، سيكون على يد طالبته (آمال) رجاؤه وأمله المنشود، هي طبيبته وهي عليلته.

بعد هذه الدراسة المتواضعة يمكن أن ندرج جملة من الملاحظات المتعلقة بالبناء المكاني عند ــ إبراهيم سعدي ــ وكشف بعض دلالاته ، وعلاقاته بباقي العناصر البنائية في الرواية:

1- كان المكان عند ــ إبراهيم سعدي ــ الكاشف الأكثر بلورة للإيديولوجيا التي تحملها الشخصية.

2- كثيرا ما ينهض المكان عند ــ إبراهيم سعدي ــ من خلال حميميته مع البطل، ومن ثم يصبح وعي البطل بالمكان جزءا من ذاكرته ، التي تحمل تفاصيل تاريخه وخلفياته الإيديولوجية والاجتماعية والأخلاقية.

3- كان الفضاء الروائي عند الذات الروائية يتخذ صورة المأوى المعادي والخصم عندما يحتضن البطل وهو مرغم ، فيتحول المكان إلى سجن غير رسمي.

4- كثيرا ما كان " الروائي " يضع القارئ في واجهة النص، فيكشف بنفسه خصوصية المكان، وخطورته ، وانفتاحه على كل التوقعات ، وتكون لذة الاكتشاف من خلال الكلمات ، ومن خلال الصورة الشعرية التي يحملها النص.

---

[2] الرواية: ص 77.

4- شعرية الزمن:

" ما هو الزمن؟ إذا حاولنا الإجابة عن هذا السؤال التقليدي ، الذي لم يطرحه تصور الإنسان العادي بقدر ما طرحه الفكر الفلسفي "[1].

شغل (الزمن) حيزا كبيرا وفضاءا واسعا من حياة البشر ، استعملوه في دلالات ومعان بعيدة كل البعد عن المفاهيم الكلاسيكية ، التي حصرت (الزمن) في معنى أزلي لا يخرج عن كونه أياما وشهورا لا أكثر ولا أقل ، يرجع هذا الاهتمام إلى كون الزمن ينفرد بسعة المجالات وارتباطه بالوجود الطبيعي للإنسان ، لعل هذه الميزة هي التي جعلت " القديس أوغسطيس " يصرح مستفهما عن ما هوية هذه المقولة وحدودها في كتابه " الاعترافات Les confessions " قائلا: " ما هو الزمن؟ إذا لم أسأل فإنني أعرف أما إذا سألتني أحدهم ، وأردت الإجابة فإني لا أعرف "[2].

توضح بعض كتب اللغة لبعض الكلمات الدالة على الزمن ، كذلك معانيها في كتب الفلسفة وسواها تحت " مادة زمن * ورد في لسان العرب ما يلي: " الزمن اسم لقليل الوقت وكثيره " وقال أبو الهيثم: " الزمان شهرين إلى ستة أشهر، والدهر لا ينقطع ".

وأما " الحين " فهو حسب الأزهري كما يرويه اللسان: " اسم كالوقت يصلح لجميع الأزمان، كما ورد في القرآن ، " تؤتي أكلها كل حين "[3].

أو في كل وقت ، وقد يراد به مدة من الزمان، غير مقدر في نفسه، مثل " هل أتى على الإنسان حين من الدهر لم يكن شيئا مذكورا "[4] ، فالوقت هو المقدار من الزمان وهو " هذه المادة العفوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل الحياة وحيز كل فعل وكل حركة والحق أنها ليست مجرد إطار بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجوه حركتها ومظاهر سلوكها ، لذلك دق مفهوم (الزمن) في كل الفلسفات تقريبا عن التعريف

---

[1] حسام الدين الألوسي: الزمان في الفكر الديني الفلسفي القديم، عالم الفكر، المجلد 8، العدد 1، ص .

[2] المرجع نفسه : ص .

[3] ابن منظور ، محمد بن مكرم : لسان اللسان مادة " حين "، ص 1073 (سورة إبراهيم: الآية 25).

[4] سورة الإنسان: الآية 1.

الشامل الشافي النهائي ، ولكن مظاهره رغم ذلك بينة جلية "[1] فهذا يعني أن ماهية الزمان تقوم في الحركة ويعرّف أرسطو الزمان بقوله: " الزمان هو مقدار الحركة من جهة المتقدم والمتأخر "[2] بهذا التعريف يربط أرسطو ربطا بين الزمان والحركة ، دون أن يحركهما شيء واحد، وهو من حيث الحركة " تقدم وتأخر " أي توالي " فلا يمكن فهم الزمان ، بدون العودة إلى الحركة ، التي تتمايز بالمتقدم والمتأخر "[3].

(الزمن) يأتي في طليعة العناصر البنائية، التي تشكل مادة الخطاب السردي كيفما كان جنسه الأدبي قصة أو رواية أو مسرحية " وإذا كان الأدب يعتبر فنا زمنيا إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية ، فإن القصص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن "[4] لذا فلا غرو أن يشكل البحث في الزمن السردي واحدا من أهم المباحث السردية المعاصرة.

إذا كان بعض النقاد يقسّمون زمن الرواية إلى ثلاثة أقسام: زمن المغامرة ، زمن الكتابة ، وزمن القراءة على أساس أن " الرواية فن زمني، وأن الزمن لم يبق سمة أو شرطا للإنجاز، إذ أنه أصبح موضعا للرواية وأحيانا بطلها "[5].

فإن معظم النقاد المعاصرين يجمعون على اختزال هذه الأقسام الزمنية ، ضمن بنيتين أساسيتين هما:

أ- الزمن الخارجي ويتعلق عموما بزمن الكتابة ، وزمن القراءة الذي يندرج منه الزمن التاريخي ، وزمن الكاتب وزمن القارئ

ب- الزمن الداخلي : يتعلق بالفترة الزمنية ، التي تجري فيها أحداث الروائي والمدة الزمنية التي تستغرقها الرواية ، وكيفية ترتيب أحداثها زمنيا.

---

(1) عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، دار الكتاب العربي، 1988، ص 07.

(2) عبد الرحمن بدوي: الزمان الوجودي، مكتبة النهضة المصرية القاهرة، 1955، ص 48.

(3) عبد الحميد خطاب: إشكالية المكان والزمان في الفكر الإسلامي، المبرز مجلة فكرية أدبية، عدد 13، جويلية - سبتمبر 1999، ص 62.

(4) سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 26.

(5) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، 1988، ص 80.

لذا يعتبر (الزمن) أحد المباحث الرئيسية المكونة للخطاب الروائي ، إذ لم يكن بؤرته فـــ " الأحداث تسير في زمن ، والشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يكتب ويقرأ في زمن، ولا نص بدون زمن "[1].

كان لتصور الشكلانين الروس للمتن الحكائي (وهو الأحداث في تسلسلها وتتابعها) ، أما المبنى الحكائي هو(تتالي الأحداث وطريقة عرضها في المتن الحكائي وانتظامها وعلاقتها بالشخصيات).

أ- طرائق تحليل زمن الخطاب الروائي:

لا يبتعد تزفتان تودوروف " Tzvetan Todorov " كثيرا عن الطرح الشكلاني حيث يتحدث عن إشكالية استعمال الزمن في العمل السردي ، الذي يرجع حسب رأيه إلى عدم التشابه بين زماني القصة والخطاب ، الأولى زمنها متسلسل ومتتالي ، أما الثاني هو زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد ، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد.

الحق أن الجهد الأعظم في دراسة زمن الخطاب الروائي ، كان للباحث ـــ جيرار جنيت ـــ أفاد بدوره المدرسة الشكلانية ويتضح عمله في كتابه " Figures III " فرق بين زمن القصة وزمن الحكاية ، واستفاد النقد العربي من الدراسة الغربية وما أنجزه الباحث ـــ جيرار جينت ـــ على وجه الخصوص ، وعليه يمكننا القول: إن أي قص روائي يملك زمن القصة ذاتها ، بوصفها تسلسلا بين أحداثها وتواليا لها وزمن خطابها ، ويعنى بترتيب تلك الحوادث وفق نمط معين ، وسنعمل في هذا المقام بإجلاء خصوصية ذلك البناء.

هيمن (الزمن) على النص الروائي ، إذ تقرر عدد الفعال الدالة عليه بـــ " كان غادر، هزّ، مرّ، سقط... بحث ، " فعلا ماضيا زمنا دالا على حدث مضى وانقضى وإذا كانت هناك أفعال تدل على الحاضر والمستقبل ، نجدها قد أصبحت دالة على الماضي في السياق الروائي ، ذلك لارتباطها بالموضوع " واقع الجزائريين ومعاناتهم وظهور ظاهرة

---

[1] صبحي الطعان: بنية النص الكبرى، مجلة عالم الفكر، ج23، الكويت، 1994، ص 445.

الإرهاب، وأمل الجزائريين ، توقهم لبلد يسوده الأمن و الراحة وتفشي الأخوة بين الناس ، أصبح ذكرى ماضية في ذهن المتكلم.

إن الفعلين " كانت... جاءت " يحيلان إلى الوقت الحاضر ، دعوة القارئ للتخيل لكن هذا التخيل يأتي مرتبطا بالماضي ، لأن الصورة تحققت في زمن مضى ، وإن حاولت الذاكرة استرجاعه كحدث آني ، بهذا يستدعي مخيلة القارئ إلى ذلك الزمن الذي كانت فيه (أمال) تحضر لحفل الولي ــ سيدي بلال ــ بوسط الصحراء " كانت آمال واقفة بجانبي يومها ، تتدلى آلتها الفوتوغرافية على صدرها "[1] فالقارئ يسترجع مع الروائي أيام الحفل.

نجد العديد من الأفعال المضارعة تفيد الماضي ، كذلك لاقترانها بالفعل الماضي الناقص، وبالتالي تنزاح عن دلالة المضارع للدلالة على الماضي مثل: " كان يعرف[2]... كان يثير "[3] وهذا ما يجعل نسبة الماضي ، ترتفع أكثر في هذا المقطع القائم على السرد القصصي للأحداث.

ما يمكن قوله حول تقارب نسبة الأفعال الدالة على الأزمنة: ماضي، حاضر مستقبل هو ضياع ذات المتكلم وحيرته ، تنشد الحاضر والمستقبل في الوقت ذاته لم تتمكن فيه ، من تجاوز الماضي الأليم المر.

يلاحظ على النص الروائي أنه يرتكز على الزمن الماضي ، وينطلق منه في اتجاه سوداوي لازال مكتسبا بالماضي.

أحيانا يلجأ إلى التوزع بين الأزمنة أي التحول المستمر الذي يمنحه التجرد مع مرور الأزمنة ، تدعم هذه الحركة، حركية البحث والتساؤل عن الموضوع " البحث عن آمال الغبريني " بحث متواصل يمتد للعديد من الأزمنة.

الملاحظ كذلك ورود " ظل " و" حين " ، ظل: فعلا ماضيا ناقصا، يرفع المبتدأ وينصب الخبر ، من أخوات (كان) يدخل على الجمل الاسمية، ويفيد اتصاف اسمه بخبره وقت الظل ، أي وقت النهار ، وقد تأتي ظل فعلا تاما في " الرواية " إذا كان بمعنى دام و

---

[1] الرواية: ص 127.

[2] الرواية: ص 134.

[3] الرواية: ص 140.

استمر ، ففي افتتاحية الرواية قول الروائي " ظل الغريب "[1] بمعنى بقي واقفا يبحث عن فندق الجنوب " ظل ينتقل من مكان إلى مكان ، من مقهى إلى مقهى "[2] أي الغريب استمر في البحث عن (آمال) ، بقي ومازال يبحث عنها ، وكذلك ترد بمعنى " الضياع والتيه " كما أسلفنا الذكر " ظل الغريب " بعد الإحصاء النسبي وليس المطلق " لظل " وردت (96) ستة وتسعين مرة بالمقارنة مع عدد الصفحات ، فقد ترد في كل صفحة بمعدل مرة أو مرتين مثلا : " ظل يجر، ظل ينظر "[3].

كذلك لفظة " حين " لقد وردت (98) ثمانية وتسعين مرة في الخطاب الروائي تمردت على النحو ، لتوظف توظيفا جماليا وأسلوبيا ، نرى هذا الديكور يتكرر في مواطن كثيرة من النص ، قصد به إلى تحقيق غاية فنية من نسيج اللغة ، ومن ذلك هذا النموذج: " حين سمعه يستفسره فيما عيناه ، تشعان بنظرة غاية في البراءة "[4] الملاحظ كذلك أن لفظة " حين " تكون في أغلب الحيان مقترنة بأفعال ، أما هي فظرفية زمانية.

1- زمن الحالم:

يتمثل في الماضي السعيد ، واسترجاع ــ وناس والمهدي ــ ذكرياتهما مع (آمال) ، الأول يسترجع أيام الجامعة " ظلت آمال تسير مع مصطفى نوري... كان يتبعها خطيبها ، كانت آمال ترتدي تنورة زاهية الألوان "[5].

فرغم هذه التباينات بين الأزمنة إلا أننا " نشرئب إلى زمن أدبي مستنبط من حدوث العلاقة بين الحيز والزمن ، أو علاقة الدلالة بالاستعمال ، أوعلاقة المدلول بالوعي الزمني المتسلط بالقوة والفعل على أي نص إبداعي ، إذ يستحيل أن يفلت كائن ما، أو شيء ما ، أو تفكير ما ، أو حركة من تسلط الزمنية "[1].

---

[1] الرواية: ص 1.

[2] الرواية: ص 193.

[3] الرواية: ص 195.

[4] الرواية: ص 207.

[5] الرواية: ص 65.

[1] عبد المالك مرتاض: دراسة سيمائية تفكيكية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد آل خليفة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 121.

وجود ظرف " حين " كنا " دلالة على الأمل ، وغير ذلك من الدلالات التي تفيد الماضي القريب السعيد ، المقترن بحضور الأنثى والغائب بغيابها ، تتضح تلك اللحظات والأيام الجميلة ، التي تفضيها ذات المتكلم منغمسة في عشقها لــ (آمال) متلذذ بصوتها، ونظرتها وهمستها " بشعرها الأشقر وبشرتها الناعمة ، الناصعة البيضاء وعينيها الزرقاوين المختفيتين ، وراء نظارتين سوداوين، مثل سائحة قادمة من بلاد الضباب والصقيع "[2] إنه زمن الحالم.

2-زمن اليائس:

ورد هذا الزمن في كل من " سأموت بحثا عنها "[3] وغيرها متعلقا بفقد الموضوع (آمال) ، ارتبط هذا (الزمن) بصيغة المضارع للدلالة على حاضر محبط يائس مشحون بمرارة الفراق " أن تضيع حياتك "[4] زمن يائس الذي لا تعرف فيه ذات المتكلم سعادة أو هناء ، مادام الموضوع مفقود إلى الأبد " آمال لن تنالها لا أنت ، ولا أنا "[5].

الصيغة المستعملة كذلك هي " بحثا " المكررة في مواطن عديدة ، هذا التكرار الدلالي للفعل " بحث ": " راح يبحث هنا وهناك في مختلف أرجاء الغرفة أملا في العثور على أثر من آثارها "[6] إضافة إلى أفعال أخرى مثل: لعله يجدها، فتش... أصبح دالا على المعاناة المستمرة ، للذات الروائية في غياب الموضوع (آمال) وزمانها، إنها صرخة زمن يائس ، مشتت يبحث عن اليقين والاطمئنان ، هذا النص يتعلق مع زمن الحالم وزمن اليائس وفق علاقة المحاكاة، إذ أن النص الروائي عند -إبراهيم سعدي- صرخات يائسة لفقد (آمال) ، وأن حلمه بالزمن الجميل لم يكن ليقصد هذا الموضوع تلك الأنثى البسيطة عند الاتصال بها أو الانفصال عنها، وإنما ينبغي أن نقرأ كلا من الزمنيين ، في ضوء مقصدية المبدع وإيديولوجيته وقضية (أرضه، وطنه، اخوته المسلمين ومصيرهم

---

[2] الرواية: ص 129.

[3] الرواية: ص 249.

[4] الرواية: ص 249.

[5] الرواية: الصفحة نفسها.

[6] الرواية: ص 19.

في فترة التسعينيات) ، فتلبس أنثاه بهذه الدلالات ، ويتجاذبه الزمنان في حركية مستمرة لا تقبع في الماضي وإنما تتجه نحو المستقبل.

3-زمن الموت في عالم البطل:

يشكل أحداث متكررة مؤثرة في عالم البطل، أسهمت في دماره النفسي واغترابه الوجودي الذي يعاني منه ، طيلة بحثه عن ذاك الطيف المحلق في السماء حوادث الموت في الرواية تتكرر ، تظهر بأشكال وأساليب مختلفة ومتعددة، كلها مخزونة في ذاكرة البطل " لقد وصلته الرسالة التي تعلن له موته المبرمج "[1] " والرحلة وكيف أنها تغيرت إلى تحضير الموت "[2] " ، " رائحة الموت الزاحف، الزاحف كالثعبان الذي جاء يحمل الفجيعة "[3] ، الأحداث تشكل في الغالب تساؤلا استفهاميا استنكاريا وتنطوي على شعور بالاحتجاج ، ولا منطقية في هذه البلاد ، التفكير في الموت كما يرى تسلل إلى حياتنا إذ لم يكن تسرب إلى تفكيرنا بالحياة، إنها رائحة الخلل الوجودي ، رائحة الدمار النفسي ، إيقاع الموت في الرواية يشكل الحدث الأكبر والمهم في حياة البطل فإذا كان إيقاع الموت في الرواية جوا مأساويا ، على صعيد المضمون فإنه في الوقت نفسه يشكل لازمة متكررة منتظمة ، على صعيد البناء الروائي.

الخطاب إذن ينتهج خلطا زمنيا في السرد ، إذ شهد مفارقات زمنية متفاوتة بين الفصول مع افتتاحيات على الزمن الحاضر في بداية الفصل الخامس "يستيقظ" ، وكذلك الفصل الحادي عشرة " يصادف " والفصل الثامن عشرة والأخير " يكن "، أما بقية الفصول هيمن عليها الزمن الماضي ، الذي يعيدنا إلى الأحداث الراهنة التي لا تلبث أن تعود إلى غيابات الماضي ، إنها الذكريات التي ترتبط بالحالة النفسية ، والشعورية لصاحبها.

-جيرار جنيت -يطلق اسم ــ المفارقة الزمنية ــ على مختلف أشكال التنافر بين ترتيب القصة وترتيب الحكاية ، أي عدم التطابق بين ــ نظام القصة ــ ،ــ ونظام الخطاب ــ

---

(1) الرواية: ص 59.

(2) الرواية: ص 126.

(3) الرواية: ص 134.

ومن طرائق السرد التي يتوسل بها الروائي ، تحقيق ذلك الاسترجاع " Analepses " وظيفته الوحيدة إكمالها تنوير القارئ بخصوص بعض الأحداث السابقة ينقسم إلى قسمين:

أ- استرجاع خارجي " Analepses externe " تأخذ معظم الاسترجاعات الخارجية في " بحثا عن آمال الغبريني " منحى واحد، حين يسترجع وناس الخضراوي والمهدي أيامهما مع (آمال) ، حينما يتذكر المهدي كذلك سيارته " تذكر سيارته، ثم راح يفكر في أشياء أخرى، وبالضبط في ذلك اليوم الذي قضاه مع آمال في الصحراء "[1].

يتذكر المهدي ويسترجع أيامه مع حبيبته (آمال) وكذلك سيارته التي باعها " لسحنون جنجن " بعد وصوله إلى ــ فندق الجنوب ــ ليصرف من نقودها وكذلك عندما يسترجع " وناس والمهدي " السنوات الماضية ، لظروف الشمال السيئة.

ب- الاسترجاع الداخلي " Analepses interne " : ويرتد إلى ماض لاحق لمنطق الرواية أو بدايتها وهو نوعان:

1- الاسترجاع الداخلي الغيري.

2- الاسترجاع الداخلي المثلي التكميلي.

الأول يتناول مضمونا قصصيا مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى ، إما" بإدخال شخصية حديثا يريد السارد إضاءة سوابقها ، أو شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت، يجب استعادة ماضيها قريب العهد "[1]

أما الثاني فيضم مقاطع استعادية ، تأتي لسد فجوة سابقة في الحكاية ، وهناك نوع آخر من الفجوات فلا يقوم بإلغاء مقطع زمني بل بإسقاط أحد العناصر المشكّلة للوضع، ويمكن تسمية هذا النوع من الحذف نقصانا ، ويشغل هذا النوع أكبر حيز في الخطاب، إذ ترتد ذاكرة المهدي ووناس إلى الماضي لتصور ذكرياتهما، فنجدهما يستعيدان حدثا معينا سرعان ما يقطعه ، ليؤجل الحديث عنه في مواضع أخرى " لم تكن قد مضت مدة طويلة على حصولها على سكن سمعت ذات يوم دقات على الباب " [2]"... فقدت ألوانها

---

(1) الرواية: ص 157.

(1) Gérard Genette : figures.III , p 90.

(2) الرواية :ص 30.

المتوجهة منذ زمن بعيد وعلى معرفة بها منذ الصغر "[3]هذا الحديث يقطعه ليؤجل الحديث عنه في مواضع أخرى، كأن الراوي بواسطة هذا يشوق القارئ إلى معرفة تفاصيل هذه القصص تدريجيا، ويقف كذلك ضمن ما اسماه ــ جنيت ــ (نقصان مثال واحد) ، أين يخبرنا الراوي بأن لصديق " موح الشريف " ولد قد قتل عندما بلغ شهر " منذ شهر فقط ولد له ابن،مقتله تصادف مع مرور عام على زواجه "[4]هنا لا نعرف سبب قتل صديقه إلا : " تلك المسحة من الحزن، وحتى أكثر إذا بدا على وجهه ما يوحي بالغثيان والرغبة في التقيؤ "[5]

إذا كان "الاسترجاع"هو العودة إلى الماضي " فالاستباق" القفز إلى المستقبل ونعني أنه يشير إلى أحداث قبل فوات أوان حدوثها ، وتعد الرواية بضمير المتكلم أحسن ملائمة لهذا النوع، و" أعتقد أنني لن أجدها في مكان آخر "[6]والملاحظ أنها لا تشغل حيزا كبيرا ضمن الخطاب، ويشير حسن بحراوي على اعتبار التطلعات، عصب السرد الاستشراقي ، إذ تعتبر "بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، فتكون غايتها في هذه الحالة حمل القارئ على توقع حدث ما... كما أنها قد تأتي على شكل إعلان " Annonce " عما ستؤول إليه مصائر الشخصيات "[1]أي التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي.

وبالاستشراف نكون قد ختمنا الكلام عن بعض أبعاد الزمن وهو المقابل لما بدأنا به الموضوع وهو الاستذكار، أي الاسترجاع الذي يفيد الاستقصاء من بئر الماضي.

2- الديمومة "**La durée**":

الزمن هو فكرة إنسانية فلسفية تعالج الفرد وما يتعلق به ، والحدث إما أن يطول أو يقصر، فلا نستطيع أن نقيس زمن الحكاية، هذا الإشكال مطروح يتعلق بالديمومةوالإجابة عنه تكمن في كيفية قياس هذا الزمن.

---

(3) الرواية: ص 31.

(4) الرواية: ص 64.

(5) الرواية : ص نفسها.

(6) الرواية : ص 248.

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 132.

في هذا الصدد يورد ــ جيرار جنيت ــ حديثا " إن وقائع الترتيب ، رأوا التواتر يسهل نقلها دونما ضرر ، من الصعيد الزمني للقصة إلى الصعيد المكاني للنص ، فالقول إن حادثة "أ" تأتي بعد حادثة "ب" في التنظيم المركبي لنص سردي، أو إن حدثا "ج" يروي فيه " مرتين " ويمكن القول إن الحدث "أ" سابق للحدث "ب" في زمن القصة، أو إن الحدث "ج" لا يقع إلا مرة واحدة، ومن ثم فالمقارنة هنا بين الصعيدين شرعية وملائمة ، وبالمقابل مقارنة " مدة " حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية عملية أكثر صعوبة ، وذلك أن مدة الحكاية رهين بمعرفة المدة التي يقتضيها عبور نص القراءة، غير أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف القراءات الفردية "[2]

ــ جيرار جنيت ــ نتيجة لصعوبة دراسة زمن الخطاب اقترح مصطلح " السرعة " " Vitesse" حيث تحدد سرعة الحكاية ، بالعلاقة بين مدة القصة مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين ، وطول النص المقاس بالسطور والصفحات ، ومن ذلك " التفاوت النسبي الذي يصعب قياسه بين زمن القصة وزمن السرد "[3]أي بغض النظر عن عدد الصفحات ، التي تم عرضها من طرف الكاتب ويمكن التعبير عنها بسرعة السرد أو بطئه ، ولكون هذه الحركة صعبة القياس ، فهي غالبا ما تخضع لتقييم الذات القارئة، لهذا حاول الدارسون إيجاد ضوابط لها من خلال مصطلحات نوجزها فيما يلي: (التلخيص، المشهد، الحذف، الوقفة) ، من خلالها نقف على إيقاع نص رواية " بحثا عن آمال الغبريني " فحوادث القصة تتحدد خلال سنوات التسعينيات " كما أن ابن الرئيس محمد بوضياف الذي اغتيل في شهر جوان سنة 1992، يتهم من جديد الجنرالات قائلا إنهم متورطون في عملية الاغتيال التي أودت بحياة والده... "[1] وقائع حاضرة لا تفتأ أن تعود إلى الماضي ، على الرغم من أن حوادث الماضي لا تحتكم إلى فترات زمنية ، فإننا سنحتكم إلى السنوات التي ضمت تلك الحوادث، مع الأيام التي قضاها " وناس الخضراوي " في رحلته إلى فندق الجنوب " وبعد سنوات من العمل في هذا الفندق

---

[2] جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، ط$_1$، 1996، منشورات الاختلاف، ص 101

[3] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 76.

[1] الرواية: ص 263.

متعاملا مع مختلف أصناف البشر... خاصة قبل بداية الفتنة "[2] فترتد ذاكرة الراوي إلى الماضي البعيد.

[2] الرواية: ص 12.

أ - **المشهد " La scène "**:

يطلق المشهد في إطار الديمومة على الحوار :" الجزء الذي يقترب فيه الروائي أشد الاقتراب من الناس، ويزيد في حيوية الرواية المكتوبة "[1] من المفهوم السابق للحوار ، نستنتج أن تفاعل أشكال الوعي ، يخلق لغة تعبر عن هذا الوعي ونواحي صراعه، إذ لا نتصور حركة السرد الروائي ، من دون لغة تتخاطب بها شخصيات الرواية التي تعبّر عن واقع متخيل معين للروائي ، فالحوار المباشر كان له نصيب في رواية ــإبراهيم سعدي ــ.

يشكل المشهد التقنية الرئيسية التي يبنى عليها الخطاب ، والاقتراب من واقعية الحدث المحكي ، من خلال إطلاع القارئ مباشرة على أفكار الشخصيات وقناعاتها نقف عند بعض المشاهد في الرواية والتي نبرزها في مقطعين حواريين: المشهد الأول:

" من؟ فأوضح المهدي:

- السيد الذي كنت تتحدث معه.
- لا، ليس من العاصمة.
- لا أدري لماذا أحس كما لو أنني رأيته في مكان ما من قبل.
- ربما يشبه شخصا تعرفه.
- ربما، أجاب المهدي بدون اقتناع ، وهو ينفث الدخان من منخريه.
- هذا أمر يحدث أحيانا.
- هل تعرفه؟ عاد يسأله بعد لحظات من الصمت "[2].

يحاول " المهدي المغراني " ضمن هذا المشهد الاستفسار عن هوية " وناس الخضراوي " يريد أن يعرف من أي مكان أتى هذا الغريب؟ وجهه غير مألوف في الفندق ، لكن رغم هذا ، المهدي يحس كما لو أنه يعرفه، وربما يكون قد رآه في مكان ما ، من هذا

[1] أحمد أمين: النقد الأدبي، ط4، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1967، ص 141.

[2] الرواية: ص 13.

الإحساس يتبين لنا أن كلاهما يحس بنفس المرارة والألم، كلاهما يفتقد لطعم السكينة والأخوة ، ما يمكن ملاحظته ، اتساع المساحة النصية المخصصة للمشهد، مما يجعل تفصيله وعرضه دون الآخر ، أمرا بالغ الصعوبة ، نظرا لما يكتسبه كل واحد في أداء وظيفة يرتضيها السارد، فتتوزع المشاهد بين وقائع الحاضر وماضيه ، تتجلى المشاهد الأخرى في بحث الأم عن ابنتها الضالة.

- كيف... حالك؟ عادت المرأة تسألها بنفس الصوت المنكسر من غير أن تسحب عنها نظر الملتاع الضارع.
- حالي؟ قالت آمال أخيرا، بلا وعي تقريبا.
- جئت... لأراك... كررت المرأة.
- لتريني؟... رددت آمال متسائلة، وهي لا تزال نهبا لعدم التصديق والذهول[1].

من خلال المشهد الثاني الذي ورد في هذا المقطع السردي، تسأل أم (آمال) عن حالة ابنتها ، لم ترها منذ عشرين سنة " تلك الشابة التي جاءت بها إلى الوجود في ذلك اليوم البعيد ، تتهرب منها بعد عشرين سنة "[2].

كشف لنا المشهد الأول والثاني بصيغ حوارية متباينة ، عن شخصيات تتصارع فيما بينها، كل واحد يريد أن يثبت هويته ، ويعمل على التعريف بالآخر تتحول الشخصية في المشهد الثاني من حالة المعرفة إلى الجهل، فكلما ارتفع صوت الشخصيات وازدادت مشاركتها ، زاد القارئ توهما بواقعيتها، ولن يتحقق ذلك إلا بالتوافق بين زمن القصة وزمن الحكاية.

---

[1] الرواية: ص 35.

[2] الرواية: ص 37.

ب- الخلاصة Sommaire (زخ) < (زق):

يتعلق بسرد أحداث يفترض أنها وقعت في سنوات أو أشهر، أو ساعات وتختزل على مستوى الخطاب في صفحات أو أسطر أو كلمات...وتشكل هذه التقنية معظم المقاطع الاسترجاعية ، كما يلجأ إليها السارد حين يود تسريع سرده ، ويذكر لنا ــ حسن بحراوي ــ أن تلخيص الأحداث ، يتم بعد أن تتحول هذه الأخيرة إلى قطعة من الماضي أي استرجاعا " كما يجوز تلخيص ما حصل في الحاضر، وما سيحصل في مستقبل القصة "[1].

كان للخلاصة دور هاما في تسريع حركة الحكي في متننا الروائي ، ذلك من خلال مواضع تستدعي ذلك " منذ ما يقرب من عام صار يقوم بنفسه بتلك المهمة التي كان يترك أمرها للزبائن، قبل أن يأتيه أمر يمنع ذلك بعدما دخلت البلاد في حرب أهلية "[2]، لخص السارد هذه الأحداث في سطرين ونصف تتخللهما " ما يقرب من عام " نحن لا نعرف في أي سنة كانت هذه الأحداث ، ذكر لنا أن هذا العمل كان يقوم به قبل أن تدخل الجزائر في حرب أهلية فقط. وتكثر التلخيصات ، نظرا لطبيعة الرواية التي تحاول إيجاز حوادث ماضية لا تريد الوقوف عندها ، وتتبع مجرياتها إضافة إلى أن كثيرا منها يتدفق دفعة واحدة وراء بعضه البعض " قد مرت هناك في يوم من الأيام... كانت قد مضت لحظات طويلة "[3].

هذه الأحداث التي ذكرها الراوي سريعة وموجزة ، هذا ما يشكل الجانب الأوفر حظا في الخطاب ، الذي يشرّع لافتراضات القارئ وتوقعاته، كأن يلخص الراوي رحلة ــوناس الخضراوي ــ في وسط الصحراء، أو رحلة المهدي وآمال وحضورهما للحفل الصحراوي، دون إشارة صريحة إلى المدة التي استغرقتها كل حادثة ، فكل تلخيص يستند إلى شخصية روائية مختلفة تتكفل بالحديث عن حادثة عايشت أحداثها أو سمعت عنها " منذ أن دخلت البلاد في حرب أهلية، صار يأخذ حذره... "[4]ــ موح الشريف ــ عاش

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 145.

(2) الرواية:ص 18.

(3) الرواية: ص 19.

(4) الرواية: ص 24.

أحداث الحرب الأهلية في الشمال عن طريق السماع، لذلك صار يأخذ حذره في عمله على الرغم من أن " لا شيء تقريبا حدث في هذه المدينة "[1]إضافة إلى هذا يقف إلى جانب هذا التوظيف ، تلخيص وقائع خلال مدة زمنية معينة يعمد إلى قياسها الراوي بدقة ، قد يكون لذلك علاقة بمضمون الحدث ذاته في دخيلة الراوي مثل غيره عن الأحداث ، التي أصبحت هاجسا يقض مضجعه " لكن منذ أن شرع في البحث عنها، أصبحت الفنادق جزءا من حياته طوال فترة نومه، وفي حالته لا يعني ذلك أكثر من إغماض عينين... على سريره يبقى ممدا خلال ساعتين، بعدها غادر غرفته "[2]يتجلى من خلال هذه الأحداث أن وناس الخضراوي ، رحلة بحثه عن آمال أفقدته النوم ، ففي الماضي كان قلما يحدث له أن يقيم في الفنادق ، لكن بعد شروعه في عملية البحث أصبحت مأواه ، ومضجعه الذي لا يستريح فيه لأن صورتها توقظه ، هذا ما يفسر تكرارها في غير من موضع من الخطاب " وهو لا يزال ممدا على السرير... كنسمة خفيفة أو بسمة في داخله ، لكن لم تخل تماما من الحزن، رجعت به أيام كانت طالبة عنده "[3](آمال) البحث عنها شكل للراوي هاجسا وطيفا يزوره في الليل ، إضافة إلى بعض الوقائع ، التي شكلت تواريخ هامة لا تمحى من ذاكرة المهدي ، هي ما تتعلق بحياته الخاصة: " لقد عادت إلى ذهنه تلك الورقة التي وجدها ذات يوم أسفل باب منزله ، وقد رسم عليه تابوت كتب عليه " المهدي المغراني " للحظة أوشك أن يرد عليه بأنه جاء إلى هذه المدينة هاربا "[4]هذه الحادثة بقيت في ذهن المهدي كدليل لهروبه من الشمال ، بحثا عن الطمأنينة والاستقرار في الجنوب تكرر الحديث عنها " وهل كان بوسعه أن يقدم لهم الورقة التي رسم عليها التابوت وبداخله اسمه "[5]

من خلال هذا العرض تبدو أن التلخيصات الغير محددة ، أكثر دلالة وجودة باعتبارها أنها تحيل إلى مشكلة فعلية للقارئ ، تجعله ينسج صور متخيلة ، غير مرتبطة بمدة محددة

---

[1] الرواية: الصفحة نفسها.

[2] الرواية: ص 20.

[3] الرواية: ص 54.

[4] الرواية: ص 46.

[5] الرواية: ص 59.

حول حادثة دامت لحظات أو ساعات ، أشهر أو سنوات متتالية أو طويلة ، توجز في فقرة أو سطر أو بضع كلمات.

ج- الحذف Ellipse (زخ) < (زق):

يعني تجاوز بعض المراحل من القصة ، دون الإشارة إليها ويمكن أن نميز فيه ثلاثة أنواع:

1- حذف صريح"Ellipse explicite" :

يعبّر عنه بإشارات محددة: " مرت سنتان " أو غير محددة " مرت سنوات طويلة "، فلقد كان لــ " بحثا عن آمال الغبريني " من محذوفات صريحة :" منذ شهر.. لقد بعثت لي الرسالة "[1] -وناس الخضراوي- يحدد المدة التي بعثت فيها آمال الرسالة أو الإشارة إلى مدة غير دقيقة " صحيح أن مدة طويلة مضت دون أن يراها "[2].

2- حذف ضمني "Ellipse implicite":

وهو ما لا يصرح النص بوجوده بالذات، إنما يستدل عليه من ثغرة في التسلسل الزمني ، وهذا الحذف يشعرنا بوجود قطيعة زمنية ، تحدثها الانتقالات الفجائية داخل الحكي، إذ نحس بانقطاع: " فكر الغريب بأنه يشرع بداية من يوم الغد في تحضير رحلته عبر الصحراء ، قاصدا مالي والنيجر... لحظات بعد ذلك ، تتاهى إليه نباح كلب في الطريق... وعاد إليه لحظتها ، سفره معها إلى " وهران " ، الراوي ينتقل من ذكر حدث إلى آخر، وذلك ما نستشفه من خلال الثغرات الموجودة في تسلسله الزمني.

3- حذف افتراضي "Ellipse hypothétique":

هو أكثر أشكال الحذف الضمنية، ويعتبر البياض الطباعي تقنية أخرى للتعبير عن تلك القفزات الزمنية معينة ، ضمن المحذوفات الافتراضية بل إنها " قد تكون الحالة النموذجية... التي تعقب انتهاء الفصول، فتوقف السرد موقتا، أي إلى حين استئناف القصة من جديد لمسارها في الفصل الموالي "[3].

---

[1] الرواية، ص 25.

[2] الرواية، ص 17.

[3] حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 164.

يتجلى ذلك في معظم الفصول نذكر منها ، الأول ، الثالث ، السابع...، والذي يدل على انقطاع مؤقت ، واستراحة خفيفة للقارئ، وبداية حدث جديد.

4- الوقفة " Pause " (زخ) < (زق):

هي عبارة عن وقفات يحدثها الراوي ، بسبب لجوئه للوصف " هو تمثيل للطبيعة الخارجية لوحات ومشاهد وظلال وتلاوين، وتمثيلا الطبيعة الداخلية، انفعالات وميول وأحاسيس، وهو يتناول كل الأغراض والفنون الدبية "[(1)].

يعرفه كذلك ــ قدامة بن جعفرــ في " نقد الشعر " الوصف إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات ، ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني ، كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ، ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ، ويمثله للحس بنعته "[(2)] الوصف أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ، ويقدمها للعين.

الوقفات الوصفية تؤدي وظيفة جمالية للخطاب في غالب الأحيان ، حيث تتبع جزئيات الشيء الموصوف بإسهاب أو اقتضاب ، جاء هذا الموقف نتيجة لتقنية خاصة اتبعها الكتّاب الواقعيون في الوصف وهي التدقيق في التفاصيل والاستقصاء ، في الرواية الواقعية يكون ذو وظيفة بالغة الأهمية " ذلك أن مظاهر الحياة الخارجية من مدن ومنازل وأثاث وأدوات وملابس... كذلك لأنه تكشف عن حياة الشخصية النفسية وتشير إلى مزاجها وطبعها "[(3)].

تأتي الوقفة في المرتبة الأخيرة من حيث الاستعانة بها ، في تشكيل الخطاب وتقف كجزء مكمل، يستعان به لإيقاف سريان القصة ، ليمنح الخطاب فرصة التدفق والامتداد.

حاول الراوي بواسطة تلك الأوصاف رسم بعض الملامح العامة لشخوصه باقتضاب مثل الوصف الخارجي (لآمال) " ترقص وتغني وتصفق ، بشعرها الأشقر وبشرتها الناعمة ، الناصعة البياض، وعينيها الزرقاوين المختفيتين وراء نظارتين سوداوين، مثل سائحة

---

(1) إميل يعقوب، بسام بركة، مي شيخان: قاموس المصطلحات اللغوية، دار العلم للملايين، ص 407.

(2) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، المطبعة المليجية، القاهرة، 1935، ص 107.

(3) محمود أمين العالم، يمنى العيد، نبيل سليمان: الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجية، ط1، 1986، ص 111.

قادمة من بلاد الضباب والصقيع "[1] من خلال هذا الوصف نتخيل الصورة التي يحاول الروائي بثها ، للقارئ في حسن مثير بواسطة تلك التمفصلات الدقيقة المقدمة، كذلك " إنه موح الشريف ، كان واقفا كعادته يحرس المعبد بأمانته المعهودة وبأناقته الصارمة وبهيئته نفسها دائما "[2] ، لقد وصف لنا الروائي موح الشريف واصفا إياه بحارس المعبد، أي المكان الذي لا يبرحه فهو يعمل فيه بانتظام.

الراوي لم يقتصر وصفه على الشخصيات فقط وذكر ملامحها، بل وصف كذلك الأمكنة التي تنتقل فيها الشخصيات " منذ أن نزل بهذه المدينة الوجوه الملثمة، والبدل الصارخة الألوان، واللغات المختلفة... وبجثث الحيوانات المتفسخة وسط أراضي يابسة متشققة، لا نهاية لها... الشمس والحرارة الخانقة، هذا ما يجده المرء في هذه البقاع "[3] هذا ما يميز هذه المدينة، كل شيء يجعل الراوي يحس بالنفور، بالنسبة له مكان نشاز لا مكان ألفة " وهو يتأمل الأماكن التي كان يمر بها بمبانيها الواطئة، وبالحركات الرتيبة للمارة فيها، وبأشجارها المتفرقة وبهدوئها الكئيب "[4].

الأمكنة التي ذكرت في الرواية ، تمتلئ بمئات الأشياء التي في عالم الرواية وتساهم في خلق المناخ العام " أخرج علبة الياغورت وزجاجة الحليب من الثلاجة وضعها على الطاولة الكبيرة المجاورة للسرير، في النهاية لم يتناول الياغورت لأن رائحته بدت له مشبوهة "[5] غرفة ــ وناس الخضراوي ــ لا وجود لأشياء تربطها بصاحبها أو باستخدامهم الشخصي ، إنها أشياء سلبية أقرب إلى الديكور العام الصامت أثاث يحتوي على سرير فقط وثلاجة ، على الرغم من أنه أكبر فندق في الجنوب " إذ اختار هذا الفندق الأكبر في المدينة ، فهذا يعني أنه ليس من البؤساء والمعدمين "[1]في رأينا هذا الفندق كبير من حيث المساحة فقط وكثرة الغرف ، أما من ناحية التأثيث خاو، يقصده عامة الناس بمستويات مختلفة، ومن مناطق متباينة ، مكان عام يتوافد إليه العام والخاص،

---

[1] الرواية: ص 129.

[2] الرواية: ص 86.

[3] الرواية: ص 9.

[4] الرواية: ص 16.

[5] الرواية: ص 21.

[1] الرواية: ص 4.

السائح والمهرب والهارب " يستقبل سائحين من شمال الوطن، أو أوربيين – لكن نادرا – أو مومسات، وأحيانا أشخاصا مشبوهين، مهربين وحتى مجرمين "[2]

المكتبة كان لها نصيب في المتن الروائي " ذلك المحل الفارغ الرفوف تقريبا... بعض الكتب المدرسية المغطاة بالغبار في مادتي الجغرافيا واللغة العربية، أو بعض الروايات البوليسية ذات الأغلفة المتداعية أو الناقصة الأوراق، أو ذاك الذي يحمل عنوان " عذاب القبر " وحتى تلك الرواية التي كانت تتألم في صمت بإحدى الزوايا المعنونة " الشيخ والبحر " لمؤلف اسمه ارنست همنغواي "[3]

وصف للمكتبة مقدم من طرف الراوي ، والعادة أن المكتبة تكون غنية بالكتب المتنوعة وتعج بالقواميس والأدوات المدرسية ، وحتى المجلات والجرائد، لكن الشيء الملاحظ عليها أنها خاوية ، فارغة مثل المدينة التي تمثلها، الرفوف لا يوجد فيها إلا كتاب – الجغرافيا- عليه الغبار، و كما نعلم أن ـــالجغرافيـــ علم نتعرف من خلالها على المواقع المختلفة للعالم بمناخها وتضاريسها، كأن الراوي يريد أن يعرفنا بهذه المدينة أو بالأحرى بموقع هذا الوطن التي افتقدت للأمن والاستقرار، قد صاحب هذا الكتاب، كتاب -اللغة العربية- ليبين لنا أن اللغة العربية التي حاول المستعمر ذات مرة طمسها وحاول من بعده أذنابه فعل ذلك، هي اللغة الرسمية الأصلية لهذا الوطن.

إلى جانب وصف الأثاث الخاص بالغرف والمكتبة وغيرهما، نورد حديثا عن المأكل والمشرب، وهما يشكلان مؤشرا هاما يشير إلى الطبقة الاجتماعية وإلى مزاج

الشخصيات المختلفة، وطبيعتها، لما في اختلاف الأصناف والأنواع من ارتباط بيئة معينة وإشارة إلى مستوى أو طباع خاصة، وقد استخدم الروائي في " بحثا عن آمال الغبريني " نوع من الأطعمة والأشربة " طبق ــ ستيك فريت ــ ــ زجاجة ــ خمر لوبرزيدان "[1]
الشيء المعروف أن المطاعم تحتوي على كل أنواع الأطعمة الشهية والمشروبات الغازية المختلفة، إلا أن الروائي عمد إلى ذكر " طبق ستيك فريت " من ناحية: أن مدن الجنوب تكون اللحوم فيها غالية الثمن، إضافة إلى المشروبات، ومن ناحية ثانية: تعكس ظروف "

---

[2] الرواية : ص 5.
[3] الرواية : ص 9.
[1] الرواية: ص 5.

المهدي المغراني" لا يملك المال الوفير لطلب طبق أكثر من هذا، لولا سيارته التي باعها لسحنون جنجن لما تمكن من المكوث بهذا الفندق لمدة طويلة، هذا طبقه المعتاد في كل مرة " طلب طبق "ستيك فريت" وزجاجة خمر لوبر زيدان "[(2)]، كما أشرنا من قبل لدور الخمر في تنشيط اللاوعي.

يمكننا القول في الأخير إن خطاب الرواية ، يتبع طريقا لأحداث القصة يزاوج بين الماضي لتغطي سنين طوال، وزمن حاضر الذي لا يستغرق إلا بضعة أيام، وهذا يرجع إلى التداعي الشديد الذي تعيشه ذاكرة الراوي ، ذلك عن طريق تكثيف المشاهد على وجه الخصوص.

[(2)] الرواية: ص 106.

5- الشخصية:

تباينت آراء الدارسين والمنظرين حول مفهوم الشخصية ودراستها، وهذا راجع إلى اختلاف الرؤى والمناهج التي اعتمدوها في فهمهم لهذا المصطلح، يعكس عدم تحري الدقة في التعامل بين كلمتي " شخصية وشخص " وقد أشار عبد المالك مرتاض " ويختلف الشخص عن الشخصية بأنه الإنسان، لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية "[1] وقد علق فيليب هامون على هذه النظريات التي سبقته مبينا هدفها " يبدو أن هدفها كان السعي إلى تشييد لغة علمية منسجمة، أكثر من الوصول إلى أنماط اشتغال العمل الأدبي "[2].

هناك مصطلح آخر يتصل بالموضوع، مصطلح البطل الذي هو شخصية بالمفهوم السابق ، لكنه يدل على المتصفة بالنشاط، الحيوية والحضور البارز بتعبير آخر " يمكننا أن نعرف الشخصية بأنها الشخص المتخيل الذي يقوم بدور في تطوير الحدث القصصي، فالبطل في القصة هو ذلك العنصر الذي تستند إليه المغامرة التي يتم سرد أحداثها "[3].

عوملت الشخصيات في الرواية التقليدية على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي، إذ تقوم الرواية بوصف ملامحها وصوتها وملابسها آمالها وآلامها، فالشخصية كانت تلعب الدور الأكبر في أي عمل روائي، فلا يمكن أن يكون سردا أو قصا ما لم يتمحور حول شخصية ما وتكون إنسانية تنهض بأفعال وأعمال الشخص، مصطلح الشخصية تغيرت رؤياه بحلول القرن العشرين، بدأ الروائيون يضعفون من سلطانها، لم تعد إلا كائنا ورقيا، مما يلاحظ في هذا الشأن أنه كلما تقدم الزمن، ازدادت قسوة الروائيين على شخصياتهم، فدرسوها من حيث دلالتها " حيث تغتدي الشخصية مجرد عنصر شكلي وتقني للغة الروائية، مثلها في ذلك مثل الوصف، والسرد، والحوار "[4].

---

[1] مرتاض عبد المالك: تحليل الخطاب السردي، ص ص 125-126.

[2] هامون فيليب: سيميولوجيا الشخصية الروائية، ترجمة سعيد بكراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، 1972، ص 90.

[3] جميلة قيسمون: الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 13، جوان 1962، الرباط، ص 210.

[4] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 86.

الروائيون الجدد لم ينادوا بضرورة التضئيل من شأن الشخصية فحسب، بل عملوا على التقليص من دورها عبر النص الروائي فنورد مثالا " لكافكا " من خلال روايته " المحاكمة " Le procès " حيث جرد شخصيته من خصائصها المدنية: " من اسم، ولقب، طول، وقصر... فأطلق عليها حرف رمز له بـــ " K " للشخصية المركزية "[1] فهذا الحرف ربما هو الحرف الأول من اسم كافكا نفسه.

استنادا لما سبق ، الشخصية وحدة دلالية، وذلك باعتبارها مدلولا قابلا للوصف والتحليل كونها " لا تبنى إلا من خلال جمل تتلفظ بها هي أو يتلفظ بها عنها "[2] فكل السيميائيين يتفقون على هذا المفهوم فكلورد ليفي شتراوس في دراسته المشهورة حول عمل بروب " مرفولوجيا الحكايات الشعبية " أعطى تصورا أكثر شمولية للشخصية فتعد رمزا قابلا للتغيير تماما مثل: الاسم، وضعها اتجاه الشخصيات الأخرى، الطابعالوظيفة ، الأفعال، مقترنة باسم له وظيفته السردية الأصلية في العمل الأدبي.

- **الشخصية في العمل السردي**:

هي مدار الأمر في كل نص سردي، إذ لا يمكن أن يكون سرد أو قص ما لم يتمحور حول شخصية ما وتكون إنسانية تنهض بأفعال وأعمال الشخص ذي الكينونة الاجتماعية ، فمصطلح الشخصية كما تطرقنا سابقا في حقيقة الأمر، لم تكن له من قبل أهمية كبيرة في عالم القصة، كما هو الحال الآن، لأنهم كانوا يركزون على الحدث وتطوراته وما يطبعه من تأزم وانفراج في إطار ما تسمى " بالحبكة " التي تضطلع بضبط العلاقة التنظيمية لسير تلك الأحداث وما يميزها من تأزم وتعقد منفرجة عن حل الناتج عن طريق تأزم الأحداث.

الشخصية تتكون من دال ومدلول أي من علامات لسانية، الدال: الاسم حاضرأما المدلول فهو غائب، تتضوي تحته دلالات مختلفة " إن دعوة شخصية باسم خاص تشكل العنصر

---

[1] المرجع نفسه، ص 80.

[2] فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 26.

الأبسط من التمييز "[1] فعن طريق الاسم تتميز الشخصية عن باقي الشخصيات الموجودة في المسار السردي فتتحدد وظيفتها.

أ- الباحث دال /وناس الخضراوي مدلول:

يعتبر " وناس الخضراوي " شخصية محورية رئيسية في المتن السردي ، اسم مركب وناس /الخضراوي إذا عملنا على تفكيك هذه الثنائية نتحصل على: الدال الأول مشتق من الإنس أي الكائن البشري الحي، والمؤانسة أي حسن الرفيق والعشير والخضراوي يدل على أنه شاب يافع في مقتبل العمر، إضافة إلى أن هذا اللون يرمز للخصوبة والنماء والجمال والإنتاج، -وناس- منتج الأجيال الصاعدة أستاذ جامعي، يدعى كذلك " لمصطفى نوري " أي حسن الاختيار المضيء، الاصطفاء حسن الصداقة، الإنسان عادة لا يصاحب أيا كان، لكن آمال " لها عادة سيئة فهي تخالط الناس بسهولة "[2] فاهتدت إلى مصطفى نوري ليكون أخاها وصديقها، وأرى أن هاذين الاسمين المستعارين يدلان بصدق عن هذه الشخصية، ووناس الخضراوي رغم كبر السن إلا أنه يحاول أن يبدو دائما في نشاط " خرج ببذلة رياضة، وكاسكتية على رأسه... هز المهدي رأسه وراح يحلل الخبر "[3] شخصية مثقفة، نزيهة عن العادات السيئة مترفعة عنها: كشرب الخمر وتعاطي أنواع المخدرات، وصفه الروائي بالغريب " ظل الغريب "[4] بمعنى هذا الغريب بقي مصرا على مواصلة البحث، لا تكتشف هويته إلا بلقاء آمال، الغربة لا يمكن أن يعبّر عنها بمجموعة من الكلمات، وإنما هي مشاعر لا يحسها إلا المغترب كما أحس " عيسى عليه السلام " لما وضع عليه الصليب وكأنه غريب عن قومه الذين لاقى منهم اللؤم بعد أن أكرمهم، والشر بعد أن بذل جهده لهدايتهم، لذا وصف وناس الخضراوي بالغريب لأنه فعلا غريب في وطنه بين أحضان أفراد أمته، مكثت الشخصية أشهرا في المستشفى بسبب أزمته القلبية التي يعاني منها في الحقيقة ليست أزمة

---

[1] توماشفسكي: نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، ص 205.

[2] الرواية: ص 54.

[3] الرواية: ص 114.

[4] الرواية: ص 2.

مرضية ، بل أزمة سياسية واجتماعية عانت منها الشخصية، رغم مرضه إلا أنه لم يتوقف عن قراءة الجرائد والمجلات ومطالعة كتاب"المزامير "[(*)].

ب- النجم المشع دال/ آمال المدلول:

الطالبة التي حيرت الشخصية المحورية، شوشت أفكارها، سكنت هواجسها بنت ليست جزائرية خالصة، أنجبت من أم جزائرية، وأب فرنسي أثناء الحرب التحريرية الكبرى " من ضابط فرنسي، وأم تنازلت عنها، إن الحب الذي كانت تحمله لذلك الضابط المحتل، لأن الأمر يتعلق بحب ملعون "[(1)].

شابة تحصلت على شهادة الليسانس، لكننا نجهل أي فرع درست، الشيء الملاحظ " كانت تبدو كالطفلة المنزوية، صامتة، حزينة، مصابة بحالة غامضة مجهولة ومحيرة، في حاجة إلى من يقف بجانبها "[(2)] هذه الكلمات تدل على وحدتها ووحشتها كانت بحاجة إلى أنيس، كان " وناس الخضراوي " بمثابة الأخ" آمال الغبريني تشير إليه في أحاديثها بعبارة " أخي وناس "... رغم معرفته بأنها بلا عائلة "[(3)] الذي يخفف من وطأة آلامها " كان دائما يبدو لها شفافا كالنبع الصافي "[(4)] فكلاهما يجد راحته مع الآخر " حين التفت خلفه، وجد طالبته السابقة منشرحة، نسي تعبه "[(5)].

هذا من ناحية الاسم، أما من ناحية المدلول " آمال " رمز الأمل، رمز السكينة والهدوء، أمال / الوطن/ الحب/ الهوية الجزائرية/ هي حرية الفرد في بلاده، استقرار المواطن في بلده، البحث عنها " في النيجر ومالي في إفريقيا عامة وربما في العالم بأسره "[(6)] ، الأمن غير موجود منذ زمن ولادة آمال حتى يومنا هذا.

(*) المزامير: هي مئة وخمسون نشيدا، تنسب إلى النبي داود عليه السلام، وهي تشكل سفرا من أسفار العهد القديم.

(1) الرواية: ص 30.

(2) الرواية: ص 108.

(3) الرواية: ص 79.

(4) الرواية: ص 108.

(5) الرواية: ص 107.

(6) الرواية: ص 136.

ج- العاشق المدمن دال/ المهدي المغراني مدلول:

شخصية تواتر وتردد اسمها بين نسيجنا القصصي، هذا الشخص فر من الشمال بعد أن كتب له تابوت اسمه ، عمره ثلاثين سنة، جرت له عدة محاولات اغتيال رغم كونه ليس شخصا مهما " حتى الرصاصتان اللتان أطلقتا عليه في السوق قبيل عيد الفطر، لم تصباه، بل أصابتا كبشا بائسا... ثم إنه بإمكان المرء التساؤل عن الفائدة من قتله "[1] هذا المشهد يبين لنا أن الحيوان أيضا هو مستهدف وليس بعيد عن هذه الأحداث، الحادثة تذكرنا بقصة سيدنا (إبراهيم عليه السلام)، لما أمره الله سبحانه وتعالى بذبح ابنه إسماعيل (عليه السلام) ، لبى سيدنا إبراهيم (عليه السلام) هذا الطلب لكن أثناء العملية فداه الله بكبش عظيم، رغم أن المهدي أورد صفة لهذا الكبش (بائسا) أي دلالة على الفقر، مادامت الرصاصتان كانتا متوجهتان إلى إنسان غير مهم توجهتا إلى كبش بائس غير عظيم.

المهدي شخصية لا تتقن فن الكتابة، لا يكتب إلا نادرا بالقلم " أن يزيح جانبا للأوراق المكتوبة بخطه الرديء جدا، الرديء إلى درجة أن لا أحد غيره يستطيع قراءته... لقد ترك آلته الراقنة في العاصمة "[2] يكتب " روايته حول السيرة الذاتية لآمال الغبريني بدا له أمرا شاقا " مريض بنفس المرأة التي مرض ومات من اجلها وناس الخضراوي " يوم يكشف له فيه أنهما مريضين بنفس المرأة "[3].

دلالة اسمه " المهدي " مشتقة من الهدى أي النور والهداية ، البعد عن الضلال (المهدي) اسم معرف —بأل التعريف— ، العادة التي جرت في حياتنا أن نطلق اسم "مهدي" وليس " المهدي " كأنه المهدي المنتظر " عيسى عليه السلام " رغم الإصابات التي كان يتعرض لها إلا أنه بقي حي ، اختتمت الرواية هو على متن الطائرة في السماء، كما أن عيسى روحه معلقة في السماء ، هذا من ناحية التخمين الأول ، أما التخمين الثاني: كيف يكون اسمه " المهدي " وفي حياته ثغرات سوء " في الأيام الأخيرة صارت الكوكايين تجري في عروقي "[1] أصبح مدمن ، كان لنشاط اللاوعي والهروب من الواقع إلى الأحلام

---

(1) الرواية، ص ص 59-60.

(2) الرواية، ص 40.

(3) الرواية، ص 129.

(1) الرواية، ص 238.

والأوهام الشيء الكثير، من بين ذكرياته " زوربا الذي عرفه منذ حوالي خمس عشرة سنة وربما أكثر، والذي أورثته تلك الرغبة الأليمة التي عجز عن تحقيقها، وهي أن يكون روائيا "[2] من هذه الشخصية؟ وما علاقتها بالمهدي يا ترى؟

[2] الرواية، ص 174.

د - حارس المعبد الوفي دال/موح الشريف مدلول:

لهذه الشخصية دور في فعاليات النص الروائي ، لما تتضوي عليه من سلوكات وأفعال، منذ مدة وهو يشتغل بفندق الجنوب، لا يبرح مكانه لذا وصفه المهدي حارس المعبد " كان واقفا كعادته، يحرس المعبد بأمانته المعهودة، وبأناقته الصارمة، وبهيئته وبشعره القصير "[1] ألا يدل هذا على نزاهته في العمل؟ وحفظ أسرار المقيمين في الفندق؟ " هل يسعى وراءها من أجل قتلها؟ هل جاء من الشمال خصيصا للبحث عنها؟ حرك موح شريف رأسه يمينا وشمالا من غير أن ينطق بكلمة "[2] قلق موح الشريف على مصير فندق الجنوب " كشف لأول مرة عن قلقه من مصير فندق الجنوب، يبدو أن سيتنازلون عنه للمافيا المحلية، فظروف الحرب هي دائما فرصة للبعض من أجل تحويل دماء الناس إلى مصدر للثروة، فالجنرالات استولوا على التجارة الخارجية "[3] هذا الشعور الذي يكنه موح الشريف لهذا الفندق، أورثه في نهاية المطاف داء لا علاج له " الوالدة والفتاة كانتا تعانيان ليس فقط من مرض موح الشريف، بل من مصدره أيضا، من الزنى الذي استغله الوباء للتسرب إليه، من جسم المرأة العاري الذي زرع في جسده بذرة الموت، من فقدان الشرف والإحساس بالعار "[4].

كشفت لنا أم موح الشريف عن داء ابنها الذي ألزمه الفراش والمكوث الطويل في المستشفى، ناب عن مكانه " صباح الخير، عمي بشير " نظن أنه سيحمل بشرى لهذا الفندق، يعمل على تطهيره من المومسات بدل موح الشريف ، من خلال اسمه نرى أنه يتكون من مركب ، لفظة موح/ الشريف ، نحن نعرف أن لفظة موح تطلق للنداء، ابن البلد أي من منطقة الجنوب " فهو ابن البلد، ويعرف سكان المدينة ، أما أنت فمثلي غريب "[5] كانت نهاية حارس المعبد الوفي المكوث في المستشفى ، سببه اختلاطه بالمومسات اللواتي أفرزن في جسمه فيروس الداء العليل، والأمل في الشفاء قليل.

---

[1] الرواية، ص 86.

[2] الرواية، ص ص 24-25.

[3] الرواية، ص ص 142-143.

[4] الرواية، ص 254.

[5] الرواية، ص 124.

هـ - الدليل المغامر دال/ سحنون جنجن مدلول :

أول ما يلاحظ على هذا الاسم يتبين للقارئ أن الشخص إنسان يسود عالمه اللهو والمجون، العبث، حب المغامرة " أما اليوم فقد أصبحت متخصصا في تهريب الأفارقة "[1] إضافة إلى كونه يتعاطى المخدرات " لذا أخذها وأسرع بها إلى شقته، في ذهنه سرى مفعولها، كما لو أن غشاوة لذيذة راحت تنفذ إلى خلاياه، لأول مرة يحس بذلك الأثر الذي يشبه ما تحدثه الموسيقى في النفس أحيانا "[2] يشم المخدرات لينسى الواقع المرير المعاش، الإنسان الأول الذي أدخل المهدي إلى هذا العالم ليبتعدا عن مشاكلهما " ظلا يتبادلان تدخين السيجارة إلى أن نفذت "[3] الشي المميز في هذه الشخصية حبها للفناء " أغنية شرع سحنون يرددها وضعت حدا لذكرياته "[4] ذلك حتى لا يحس بخطر الرحلة حبه للرقص " كان يرقص رقصا لم ير مثله في يوم من الأيام، كان يرقص كالهنود الحمر، وأحيانا كالأفارقة العراة، فكانت رقصته تشبه رقصة زوربا، رقصة مجنونة، صوفية، بدائية، المتوحشة والمؤثرة والغريبة "[5] تأثر بعشق زوربا للحياة ورقصته الشهيرة على شاطئ المتوسط.

و - من حول الموت إلى رقصة ؟ دال / " زوربا " مدلول :

شخصية منعت " المهدي المغراني " أن يكون روائيا " زوربا اليوناني واحد من أبطال الروايات النادرين الذين يكوّنون شخصياتهم المستقلة، ويحظون بشهرة وتطلق أسماؤهم على المواليد الجدد "[6].

---

[1] الرواية:ص 162.

[2] الرواية: ص 172.

[3] الرواية: ص 173.

[4] الرواية: ص 159.

[5] الرواية: ص 174.

[6] أسامة العيسة: زوربا من حوّل الموت إلى رقصة. WWW.C:\documentsandsettings\poste01\mesdocumentsscene.htm الخميس 24 مايو 2007

جسدت شخصيته على الشاشة الكبيرة في فيلم من إنتاج عام 1964 التي خلفها الروائي اليوناني الكبير " نيكوس كازنتزاكس " التي نقلها إلى العربية الشاعر السوري الراحل ممدوح عدوان، لقد أصبحت هذه الشخصية منذ سنوات علما عالميا.

الملاحظ على الشخصية حبها للحياة، عدم خوفها من الموت، يرى كل شيء باستمرار،كأنه يراه للمرة الأولى، تأثرا به " المهدي المغراني " و" سحنون جنجن " في رقصته، إنه يمنح العذرية إلى العناصر اليومية والأبدية: " الهواء، والنار والمرأةوالخبز " " ليليانا لا تزال عذراء "[1] في هذا المتن الروائي يمكننا أن نقول أن شخصية " وناس الخضراوي " هو " كازلزاكس " و" المهدي " هو " زوربا " الأول مشغول بمصير البشرية يحب أرملة " آمال " كذلك زوربا يقال أنه تزوج بأرملة تدعى"ليونا "كان زوربا يكره حملة الأقلام " أقسم بالله أنني أحيانا، حين لا يكون لدي ما أفعله، أجلس وأسال نفسي: أهناك جهنم أم لا؟ لكني البارحة حين استلمت رسالتك، قلت لنفسي لابد من وجود جهنم لاستقبال حملة الأقلام "[2] حامل القلم في نظر زوربا سيدخل جهنم، ما يكتبه هراء.

لزوربا قبعة مزركشة طلب من —كازنتزاكس— أن يلبسها حين يكتب هذا الهراء إذا لبسها قال الناس أنه مجنون، يرفض أن يجيبهم، لكن —كازنتزاكس— يعرف لماذا يلبس هذا الجرس؟ " يخبئها تحت لفة شاشه الطويل المحيط برأسه... ويخرج لفافة أخرى، ثم أشعلها وسلّمها له "[3] هذا سر قبعة زوربا ، كذلك سر قبعة سحنون جنجن، المهدي يعرف ماذا يوجد في قبعته.

مما يجدرالإشارة إليه كذلك خبر وفاة " زوربا " ، كتب رسالة لصديقه يعلمه فيها بموته " حين أموت أكتب له وأخبره بموتي "[4] كذلك وناس الخضراوي كتب للمهدي رسالة يعلمه فيها بخبر موته أرسلها مع مامادو، موصيا إياه أنه حان الوقت لأن يضع حد لحياته وأن يتزوج، كذلك زوربا طلب من صديقه أن يتزوج .

---

[1] الرواية، ص 220.

[2] أسامة العيسة: موقع الإنترنت المذكور.

[3] الرواية، ص 173.

[4] أسامة العيسة: موقع الإنترنت المذكور.

ي- رمز الإغراء دال / ليليانا مدلول :

الإنسان يتواصل مع الأخرين باللغة ، لكن في بعض الأحيان يكون مدفوعا للتعبير عما تختلج به نفسه من مكنونات بالحرية والإيماءة، الإشارة، والجسد البشري يعبر بالغريزة عن مقاصد كثيرة في شكل حركات أو إشارات تصدر عن مختلف أعضاء الجسم " فتحريك الكتفين، يعني بلغة التواصل اليومي الرفض، أما تحريك الرأس فعلامة على القبول، في حين يكون انتفاخ الشدق علامة على اللامبالاة "[1] هذه الحركات المختلفة تحمل في طياتها مغزى ومعان كثيرة لكل إشارة مدلولها الخاص تعمل شخصية معينة على تجسيده من خلال قيامها بحركة أو إشارة تصدر عن مختلف أعضاء جسمها، عن طريق مختلف الفنون، كالمسرح ، والرقص ، الذي بواسطتهما يستطيع الإنسان أن يعبّر عما يختلج هاجسه.

يعتبر الرقص أحد أهم أشكال التعبير بالحركة والإشارة، هكذا يصير نظاما وسيطا بين الواقع والحلم، يكون حينها كناية عن الهوس الذي يصاحب الراقص أو مجرد للتسلية ، الترفيه والامتثال للعرف السائد " هذه المرة تلتقط الصور وسط رنين آلات القراقيب لراقصي فرقة سيدي بلال السود البشرة، البيض اللباس ، وهم يرقصون على وثيرة لا تفتأ تزداد سرعة وحدة وهيجانا... تلك الرقصة الغريبة العائدة إلى قرون مضت "[2].

الرقص ليس مشهدا للفرجة، بل نظام من الإشارات ، والحركات الموجهة ، هذه الرقصة منحدرة من صلب قرون مضت، إيقاع حياة فرقة التوارق المشدودة دائما إلى حنين الماضي وذاكرته، لتؤسس عالما متكاملا من المعاني.

تنفجر لغة الرقص عند " ليليانا " الفتاة التي أبيدت أسرتها عن آخرها " في تلك اللحظات لم يفكر في عائلتها التي أبيدت عن آخرها، ولا في قريتها التي لحقها الدمار والخراب "[1] إلى مغزى إيديولوجي " لحظتها فهم أن جسمها لم يكن في الحقيقة يرقص، إنما يتكلم،

---

[1] ليندة خراب: تناص التراث الشعبي في الرواية العربية الجزائرية (الجازية والدراويش، الحوات والقصر، نوار اللوز) نماذجا، ص 140.

[2] الرواية: ص ، ص 128-192.

[1] الرواية، ص 225.

يصرخ، يبكي ويتألم، يحاول أن يتحرر من كوابيس مخزونة في داخله، تركها تواصل الرقص، فاستمر جسمها يتكلم، ينوح، يفرغ ما فيه من عذاب وذكريات "[2].

روايتنا تعمل على خلق إيديولوجية فوق شفافية مشهد الرقص، تمثل حقيقة الصراع بين أزمنة الماضي والمستقبل، الذاكرة والنسيان، " ليليانا " لم تكن ترقص قصد الفرجة، إنما لأن جسمها كان بحاجة إلى الترويح، كان يتكلم، كان يبكي، كان بمثابة الترجمان يعمل على توضيح القصد، كيف لزهرة في ربيع عمرها، في سنوات الزهور أن تسلك هذا الاتجاه الانحرافي الذي أجبرها الواقع أن تخطوه؟.

ز- رمز الهداية دال / هدى مدلول :

من أسماء الله الحسنى (الهادي) هو الذي يهدي كل مخلوق، " وإنه علينا للهدى " يقول ابن سيده: " الهدى ضد الضلال وهو الرشاد "[3].

هدى اسم أخت موح الشريف " حين عادت، ظهرت معها شابة في حوالي العشرين من العمر، يا الله كم كانت جميلة! المكان أصبح بغتة قاعة عرس تتلألأ فيه الأنوار والنجوم والضياء "[4].

شابة في مقتبل العمر، زهرة في ريعان شبابها، إضافة إلى تمتعها بهذا القدر من الجمال " إن جمال أخته المذهل هو الحل "[5] موح الشريف عرض الزواج على المهدي.

- عن... الزواج... من... أختي.
- إذا... أردت... الزواج... منها... فأنا... موافق... قل للعجوز... بأنني... أعطيتها... لك[1].

---

[2] الرواية، ص 227.

[3] ابن منظور: لسان العرب، ص 4637.

[4] الرواية، ص 144.

[5] الرواية، الصفحة نفسها.

[1] الرواية، ص 236.

إقتراح موح الشريف قدمه للمهدي ظنا منه أنها هي التي تنسيه همومه وتخفف من آلامه، الزواج يحصنه من الوقوع في ارتكاب الزنى، خاصة في فندق الجنوب المملوء بالمومسات تكون " هدى " بمثابة الأنثى الراشدة الهادية للمهدي.

بعد الجولة في عالم الشخصية المعقد والشديد في تركيب، المتباين والمتنوع رأينا تعدد الشخصيات تبعا لتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثقافات والحضارات ، لا وجود لعمل سردي بغياب هذا التركيب، لذا حاول أصحاب مدرسة الرواية الجديدة ، أن يحبطوها رفضوها جملة وتفصيلا أمثال " رولان بارت " و" تودورف " زعموا أنها لم تكن إلا كائنا ورقيا.

لكننا يجب أن نسجل موقفا كونها تصطنع اللغة، تبث أو تستقبل الحوار، هي التي تصطنع المناجاة " Le monologue intérieur " فلا أحد من المكونات السردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشخصية.


الفصل الثاني

1- الرؤية السردية:

بعد الجولة في عالم الفضاء النصي وما يحتوي من شعرية للمكان، ووصف للشخصيات، تصور للزمن، وسرد الأحداث في الخطاب الروائي في أجناسه المختلفة: البسيطة كـ(الخرافة، الأسطورة، الحكاية الشعبية) أو المعقدة كـ(الرواية) يستند إلى ركنين أساسيين هما الراوي (القائم بالحكي ومتلقيه) وبمعنى آخر الراوي والمروي له تتم العلاقة بينهما حول ما يروى، عرف هذا المكوّن الخطابي باصطلاحات شتى منها: وجهة النظر، حصر المجال، البؤرة، المنظور، المقامات السردية، نتيجة اختلاف النقاد حول دلالة ومفهوم هذا المكوّن (الراوي) ، وآخرها مصطلح التبئير"Focalisation" لعل مصطلح " وجهة النظر " أكثرها شيوعا في الدراسات الأنجلو أمريكية، وجهة النظر تركز على الراوي الذي من خلاله تتحدد رؤيته للعالم الذي يرويه بشخوصه وأحداثه الكيفية التي يبلغ بها الأحداث إلى المتلقي أو يراها، ما من شك في أن موضوع " وجهة النظر " " Point de vue ".

ظلت منذ القرن التاسع عشر، وما تزال حتى هذه السنوات إشكالية مطروحة تثير نقاشات وتساؤلات متنوعة لدى الساردين والمنظرين والمبدعين باعتبارها مكونا من مكونات الخطاب السردي، تعددت مدارسها واتجاهاتها من إنجليزية وألمانية وفرنسية، حتى كادت تشكل معضلة، مقولة متعلقة أساسا بالكتابة الروائية، والرواية كما نعلم عالم لا يحده حد، ولا ينتهي إلى تصنيف محدد، وهكذا فإن مصطلح " وجهة النظر " قد مر عبر السنوات بمراحل مختلفة تبعا للساردين والمنظرين حتى وصل إلى " التبئير " على يد الناقد جيرار جنيت " Genette Gérard ".

نعتمد من بين هذه المصطلحات مصطلح " الرؤية " ونضيف السردية لحصر دلالتها في إطار تحليل الخطاب، الذي تبناه " سعيد يقطين " مبررا هذا الدافع كون الراوي تبرز أهميته في أنه مؤطر للخطاب من خلال دوره في تنظيم مادة الخطاب وتوزيعها وفق منطق متماسك، متوازن فوضعيات (الراوي) في العمل السردي تختلف باختلاف التقنيات السردية[1]،هذا ما يشير إليه " واين بوث " في تعريفه "لزاوية الرؤية" بقوله " إننا متفقون

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 284.

جميعا على أن زاوية الرؤية، هي بمعنى من المعاني مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحه "[1].

يشرح حميد لحميدان التعريف بقوله: " إن زاوية الرؤية عند الراوي، هي متعلقة، بالتقنية المستخدمة لحكي القصة المتخيلة، وأن الذي يحدد شروط اختيار هذه التقنية دون غيرها، هو الغاية التي يهدف إليها الكاتب عبر الراوي"[2].

يتبين لنا أن الغرض من الطموح التأثير على القراء أي المروي له، والطرق المختلفة لزوايا النظر التي يعبّر بواسطتها عنه.

أ- الرؤية السردية في المنظور الغربي:

يتفق معظم النقاد والباحثين أن الاهتمام بالرؤية السردية يرجع إلى الروائي " هنري جيمس " منطلقا من ملاحظته حول الراوي داعيا إلى ضرورة " مسرحة " الحدث وعرضه لا إلى قوله وسرده، بمعنى أن على القصة أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف، بهذا يعيب على الراوي الذي ينظر إلى عالمه الحكائي من عل فيشبهه بمحرك الدمى.

غير أن هذا الاهتمام تجلى بوضوح من خلال كتاب " الزمن والرؤية " لجون بويون وأهميته تبدو من خلال كونه " يعتبر بحق من أهم الدراسات التي تناولت الرؤية السردية بنوع من الانسجام والتكامل، ولا يكاد يخلو كتاب أو مقال لباحث أو مشتغل بالتحليل الروائي من الإشارة إليه والاستفادة منه عن طريق مباشرة، أو مع إدخال بعض التعديلات على بعض مصطلحاته "[3].

مستفيدا من معطيات علم النفس لما يراه من ترابط وثيق بين الرواية وعلم النفس " إذا كان العالم النفساني يعرفنا بأنفسنا، إن الروائي يعرفنا بالآخرين "[4] مصنفا الرؤيات السردية إلى أنماط ثلاثة:

1- الرؤية من الخلف La vision par derrière:

---

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 46.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص،ص 287-288.

[4] المرجع نفسه، ص 288.

الرؤية التي تستعملها غالبا القصة الكلاسيكية في هذا المجال، الراوي هنا يعرف أكثر مما يعرفه البطل وهو لا يهتم بإعلامنا بالطريقة التي حصل بواسطتها على معلوماته، تستوي عنده في ذلك جميع الشخصيات على اختلاف مستوياتها، كل هذا كي يزودنا بتفاصيل عالم يهيمن عليه بشكل تام، فيكون الراوي فوق شخصياته كإله دائم الحضور، ومعرفته مباشرة لحياة شخصياته النفسية، ويفترض أن تحكي الروايات التي من هذا النوع بضمير الغائب أي أن السارد أكثر معرفة من الشخصية.

2- الرؤية مع المصاحبة La vision avec:

إن الأكثر انتشارا خصوصا في الموجة الجديدة للكتابة الروائية، حيث يعرض العالم التخييلي من منظور ذاتي داخلي لشخصية روائية بعينها، ويمكن أن نميز هنا شكلا فرعيا يتم الحكي فيه بضمير المتكلم، وبذلك تتطابق وتتساوى شخصية السارد بالشخصية الروائية (السارد = الشخصية) ولا علاقة له إطلاقا بنوعية الضمير المستعمل في السرد، وهكذا يمكن أن يتحول الحكي بعد ذلك لضمير " الغائب " دون أن يفقد القارئ الانطباع السابق المتعلق بكون السارد شخصية مشاركة في الرواية.

3- الرؤية من الخارج La vision du dehors:

الرؤية هي مجرد اصطلاح، فيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية الأمر هنا لا يعدو أن يكون مجرد مسألة تقنية متواضع عليها، لأننا إذا ما فترضنا جهلا كاملا للراوي بكل شيء، يعني أن الرواية لن يكون لها معنى، وتصير غير مفهومة الراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات " إن جهل الراوي شبه التام هنا، ليس إلا أمرا اتفاقيا، وإلا فإن حكيا من هذا النوع لا يمكن فهمه "[1].

بعد تصنيف " جون بويون " للرؤية السردية التي لقيت اهتماما، وقبولا من طرف الكثير من الباحثين، الذين حافظوا على هذا التقسيم الثلاثي، إلا أنهم زادوه إثراء وتطبيقا نذكر من بينهم على سبيل المثال " تودوروف " و" جيرار جنيت ".

---

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 48.

" تودوروف " اعتبر (جهات الحكي) الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي (السارد)، الرؤية تعكس العلاقة بين ضمير الغائب " هو " في القصة وبين ضمير المتكلم " أنا " في الخطاب، أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد، فيستعيد تودوروف تصنيفات " جون بويون " " Jean Pouillon " مع إدخال بعض التعديلات عليها غير أنه يحافظ على التقسيم الثلاثي لها:

1- الراوي يساوي الشخصية (الرؤية مع):

في هذه الحالة يعرف السارد (الراوي) بقدر ما تعرفه الشخصية " الروائية " ولا يستطيع أن يمدها بتفسير أو معلومة للأحداث، إلا بعد أن يتوصل إليها، إلى الشخصية الروائية نفسها، ويستخدم في هذا الشكل " ضمير المتكلم " أو " ضمير الغائب "، ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية " مع " فإذا ابتدئ بضمير المتكلم، وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، إن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول، الذي يفضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية الراوي هنا يكون إما شاهدا على الأحداث، أو شخصية مساهمة في القصة.

2- الراوي < الشخصية الحكائية (الرؤية من خارج):

معرفة الراوي هنا تتضاءل، يقدم الشخصية كما يراها أو يسمعها، دون الوصول إلى عمقها الداخلي، الرؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثالثة ، الراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي.

3- الراوي > الشخصية الحكائية (الرؤية من خلف):

الراوي هنا يعلم أكثر من الشخصية الحكائية، يرى ما يجري خلف الجدران ليس لشخصياته الحكائية أسرار، يستطيع أن يدرك رغبات الأبطال الخفية " تلك التي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم "[1].

الأنماط الحكائية التي تتبنى هذا المظهر " الرؤية من الخارج " التي لن يشير إليها إطلاقا " توماتشفسكي " لم تكن قد ظهرت بشكل واضح إلا بعد منتصف القرن العشرين على يد الروائيين الجدد، التي وصفت الرواية المنتمية لهذا الاتجاه بالرواية الشيئية، لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية[2].

أما " جيرار جنيت " في كتابه " خطاب الحكاية " ينتقد مختلف التنظيرات السابقة الخاصة بوجهة النظر، ويشير إلى الخلط الذي كانت تمارسه، بين مصطلح الصيغة والمصطلح السردي، وتجنبا للبس الواقع بينهما يقترح " جيرار جنيت " مصطلحا جديدا هو " التبئير " ويقصد به الترهين السردي، هو أول من استخدمه " كاسم " وآثره على ما سبقه من أسماء، تأتي أهمية " جنيت " في اعتناءه بالصيغة " Le mode " وميزها عن الصوت " La voix "، إذا كان سابقوه خلّطوا بين الاثنين أي بين السؤال " من الشخصية التي توجه وجهة نظرها المنظور السردي؟ "[3] وهذا السؤال المختلف تماما " من السارد؟ " أو بعبارة أوجز بين السؤال: " من يرى؟ " والسؤال " من يتكلم؟ ".

في هذا السياق يصنف جيرار جنيت التبئيرات إلى ثلاث:

1- التبئير الصفر أو اللاتبئير:

يتم الإخبار السردي في من خلال مركز الشخصية أو ذاتها، تصبح هي ذات للتبئير أو موضوعه، وهذا النوع نجده في الحكي التقليدي.

---

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص 47.
[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص .
[3] المرجع نفسه، ص .

2- التبئير الداخلي:

أ- محكي ذو تبئير داخلي ثابت **Récit à focalisation interne fixe** :

يعرض كل شيء من خلال وعي شخصية واحدة، مما يؤدي حتما لتضييق مجال الرؤية، وحصرها في شخصية واحدة بعينها، لدرجة تصير معها الشخصيات الأخرى مسطحة.

ب- محكي ذو تبئير داخلي متنوع **Récit à focalisation internerariale**:

إن السرد يبدأ مبأرا على شخصية، ينتقل بعدها لشخصية أخرى، قبل أن يعود من جديد ليركز على الشخصية الأولى.

ج- محكي ذو تبئير داخلي متعدد **Focalisation interne multiple récit**:

كما يحدث في الروايات البوليسية ، وروايات المراسلة مثلا التي يتم فيها عرض الحدث الواحد مرات عديدة من وجهات نظر شخصيات مختلفة.

3- التبئير الخارجي:

الذي لا يمكن فيه التعرف على دواخل الشخصيات.

وعليه فإننا نمثل لكل ذلك بالرسم التالي:[1]

الرؤية من الخلف	محكي ذو التبئير الصفر	السارد > الشخصية	محكي ذو سارد عارف مهيمن (إله)
الرؤية مع المصاحبة	تبئير داخلي ثابت أو متغير أو متعدد	السارد = الشخصية	محكي ذو وجهة نظر
الرؤية من الخارج	محكي ذو تبئير خارجي	السارد < الشخصية	محكي موضوعي
J. Pouillonج.بويون	Gérard Genetteجيرار جنيت	Todorov تودوروف	النقد الأنجلو ساكسوني

---

[1] باديس فوغالي: وجهة نظر من خلال رواية (رمل ماية) لواسيني الأعرج
http://www.nizwa.com/volume6/p268_270.html

نحن نعرض لمصطلح " وجهة النظر " بهذه الآراء، إنما لنؤكد على أن المقولة ما تزال تثير كثيرا من الآراء المتداخلة حينا، والمتعددة أحيانا، وأن الروائيين يبدعون إبداعهم، وفي أنفسهم شيء من هذا الذي اختلف فيه الساردون اختلافهم، ولذلك لا نعدم أن نجد ذلك أيضا على مستوى الروايات وعوالمها المتخيلة.

تركيزنا على هذه الآراء دون غيرها، كثيرة حول الرؤية السردية أمثال: " فريدمان" الذي أعطى تصنيفا طويلا، لوجهات النظر الذي عمل الباحث الفرنسي " جون بويون " على اختزالها وأسماها " بالرؤيات " عوض المعارف والأنماط بالإضافة إلى " وين بوث " الذي قام بتعريف زاوية الرؤية في حديثه السابق الذكر وغيرهما، يعود إلى خشية الوقوع في التناقض والغموض " إذا كان هذا حال القضايا التي أثيرت ونوقشت في الغرب، وما تعرفه من تعدد وتضارب في الإطار النظري الذي نتحدث عنه، فأجدر ألا نتحدث عن شيء يتصل بمثل هذه القضايا في الدراسات العربية ضمن الإطار نفسه "[1]، هذا يرجع إلى ندرة وضآلة الدراسات العربية في هذا المجال.

ب- الرؤية السردية في المنظور العربي:

للحديث عن " الرؤية السردية " في المنظور العربي أدرج الروائي " سعيد يقطين " من خلال كتابه " تحليل الخطاب الروائي " باعتباره أكثر عمقا وشمولية وإجرائية، بعد محاولته تشكيل مفهوم خاص به "للرؤية السردية" مستعينا بالمنظور الغربي في مختلف تشكلاته " إنني أتحرك فوق أرضيتين مختلفتين تكوينا وطبيعة: النظريات السردية الغربية المتعددة والمتناقضة، والرواية العربية، فكيف يمكن تحديد " الرؤية السردية " من وجهة نظرنا... إنه طموح أكبر من ندعي قدرتنا على الاضطلاع به، لكننا نحاول "[2]، سعيد يقطين من خلال قوله أقر بالمجازفة في خوض غمار هذا المصطلح، مركزا على وضع الراوي، وموقعه في إرسال القصة، ففي العلاقة بينهما يحدد شكلين أساسيين هما:[3]

1- راوي غير مشارك في القصة، التي تحكى ويسميه " براني الحكي ".

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 307.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه: ص 309.

2- راوي مشارك في القصة، التي تحكى ويسميه " جواني الحكي ".

بعدها يخلص إلى تعيين أربعة أصوات في علاقتها بالشكلين السرديين على النحو التالي:

1- الشكل السردي- براني الحكي يضم صوتين:

الشكل الذي ينهض بالتبئير الخارجي، والراوي فيه، ليس شخصية في القصة يضم كذلك مقامين سرديين:

أ- داخل الحكي (الناظم الداخلي):

يشبه الناظم الخارجي غير أنه يتجاوز الوظيفة التأطيرية للحكي، يعرض الحدث، كما ينطبع داخله، أي أنه يدخل في علاقة انطباعية مع القصة، يقدمها كما يراها هو أي من خلال رؤيته الخاصة، وأحيانا ينجز الناظم الداخلي الترهينة التبئيرية بواسطة، رؤية شخصية محورية، يتماهى معها، ويقدم لنا الأحداث من زاوية نظرها.

ب- خارج الحكي (الناظم الخارجي):

راوي يحكي القصة براني عنها أولا ومن الخارج ثانيا، غالبا ما يقوم هذا الراوي بتأطير الأحداث، وتقديم الأفضية التي تدور حولها القصة، يتوارى كبنية سردية مهيمنة، خلف تعدد الأصوات السردية الأخرى.

2- الشكل السردي- الجواني الحكي ويضم صوتين:

ينهض بالتبئير الداخلي، ويأخذ بدوره مقامين سرديين:

أ- فاعل داخلي:

يكون فيه الراوي شخصية مشاركة في القصة، تمارس الحكي غير أن موضوع تبئيرها لا يرتبط بذاتها، بل بذوات أخرى.

ب- فاعل ذاتي:

يكون الراوي شخصية مشاركة في القصة ، ذات المبئِر، هي موضوعه في آن واحد تمييزا له،عن الفاعل الداخلي.

من خلال حديثه عن المبئر (ذات التبئير) والمبأر (موضوع التبئير) والعلاقة بينهما يحدد الرؤيات السردية التالية:[1]

1- رؤية برانية خارجية: تقابل عند " جيرار جنيت " التبئير الصفر.

2- رؤية برانية داخلية: تقابل عند " جيرار جنيت " التبئير الخارجي.

3- رؤية جوانية داخلية ورؤية جوانية ذاتية: تقابلان عند " جيرار جنيت" التتبؤ الداخلي.

بعد رصد رأي " سعيد يقطين " حول " الرؤية السردية "، سأعالج الملفوظ القصصي محددة المستويات المدرجة فيه مع تحديد أطراف المعادلة التبئيرية.

-نموذج اشتغال الرؤية السردية في رواية " بحثا عن آمال الغبريني ":

من خلال رواية " إبراهيم سعدي " المعنونة " بحثا عن آمال الغبريني " نجد أنفسنا في مواجهة السؤال المطروح الذي آثاره " جنيت " في صيغته: من يتكلم؟ وبصيغتنا الخاصة: من يتكلم في رواية " بحثا عن آمال الغبريني ".

هوية الراوي في هذه الرواية يشوبها الالتباس الشديد، الحاصل بين الراوي والروائي " الكاتب الأصلي للرواية "، بقدر ما نرفض إقحام شخصية الروائي في خطاب روايته، بقدر ما تعمل الرواية على مواجهتنا بالإحالات المباشرة، وتحديدا نحو ذات الكاتب الأصلي، بما تقدمه من دلائل قوية تخص سيرة الروائي شخصيا أو هكذا يبدو لنا.

ومرد هذا ، أن الرواية تقدم نفسها على أنها، جنس من السيرة الذاتية لكنها في الوقت ذاته " نص يتخذ بنية شكل فني سائب، لا يثبت على حال، وينقلب بين عدة ملفوظات، وأساليب، ولغات، وأجناس أدبية متنوعة "[1].

مصدر هذا الالتباس قوله: " والآن لم يبق له منها (آمال) سوى قصة حب "[2] هذا ما يتطابق مع قول الروائي " إبراهيم سعدي " من خلال حوار أجراه مع* بأن

---

[1] المرجع السابق: ص 311.

[1] بشير القمري: شعرية النص الروائي، شركة البيادر للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، 1991، ص 197.

[2] الرواية: ص 41.

الرواية تعالج (قصة حب)، مع عدم تصريحه من الشخص المقصود، أن أغلبية القراء أدرجوها، ضمن ظاهرة العنف في الجزائر، مختتما بأن لهم الحرية في الحكم، على النص الروائي، كل واحد يدرجه حسب ما تمليه عليه، قناعته وفهمه العميق للمتن الروائي، تخمين آخر يمكن أن ندرجه في حكمنا: أن الراوي هو الكاتب الأصلي للرواية، هو المعني بهذا البحث أستاذ جامعي، كذلك " وناس الخضراوي " أستاذ جامعي، آمال طالبته في المعهد " بأنه مصطفى نوري، بأن طالبته آمال "[3].

في هذه الرواية نحن إزاء راو هو في الوقت نفسه (ذاته)، شخصية مشاركة بالإضافة إلى أن هذه الشخصية لها وظيفة محورية، تجعلها تستقطب نحوها العديد من الشخصيات الأخرى، بعضها يمثل حضوره هيمنة قوية، وهذه الشخصيات هي: وناس الخضراوي (إبراهيم سعدي)، آمال، المهدي المغراني، إضافة إلى شخصيات هي أقل هيمنة، تدخل في علاقة مع ما يرويه الراوي، من أحداث مثل: شخصية موح الشريف أمه، سحنون جنجن،... وغيرهم.

إلا أن الموضوع الرئيسي للتبئير في الخطاب يبقى محوره شخصية مصطفى نوري (وناس الخضراوي)، و بحثه عن أمال، المبأر الذي يستحوذ على رؤية الخطاب، فعل التبئير لا يمر كما علمنا في الطرح السابق، إلا من خلال علاقة الراوي بالشخصيات بالدرجة الأولى.

من هذا المنطلق نذهب إلى تحديد أهم الأصوات السردية، التي يشتغل عليها السرد في " بحثا عن آمال الغبريني " نعاين حضور رؤية سردية مزدوجة، يتوصل من خلالها صوت الراوي بضمير " الغائب " (الناظم الداخلي)، مع صوت الراوي بضمير " المتكلم " (الفاعل) فينمو النص بين هذين الصوتين السرديين، إلى أن يسفر على نهايته، مع عدم إغفالنا ما يحتويه كل ترهين سردي من ترهينات أخرى، ذلك سوف ما نعالجه من خلال دراسة كل ترهين سردي على حدى، مقتصرينا في عملنا، وكما نعلم من خلال هيكل الرواية أن الفصول كانت أرقام بدل عناوين.

---

* مجلة القدس العربي: 03/11 / 2006 .

(3) الرواية: ص 123.

1- وصف الناظم الداخلي " المهدي " " Aukotrial ":

يرتبط صوت الناظم الداخلي براو يتكلف السرد بضمير " الغائب " سيد الضمائر السردية الثلاثة، أكثرها تداولا بين السراد، أيسرها استقبالا لدى المتلقين، ألصق بالسيرة الذاتية منه، يحمل خدعة سردية بما فيها من حمل المتلقي، على التصديق بحدوث ما يجري.

إذا كان موقع هذا الراوي يختلف عن موقع الراوي التقليدي، من حيث طبيعته الحميمية بأجواء القصة وأحداثها وشخوصها، فإنه يعيد إنتاج بعض وظائف السرد التقليدي ، كتأطير الفضاء الذي ستجري فيه الأحداث، يستعين في كل هذه الأحوال ببعض مقاطع الوصف ، ذلك لأنه لا يتوقف عن نقل تلك المشاهد، التي تكون قد انطبعت في مخيلته ، حتى وإن كان التخمين يذهب بنا، إلى اعتبار مشاهدات وهمية تحققت نتيجة استبطان ذاتي، أو ما يشبه خيالات الأحلام " كانت آمال واقفة بجانبي يومها، تتدلى آلتها الفوتوغرافية على صدرها "[1] ضمن هذه الوظيفة الإخبارية،التي يختص بها الراوي التقليدي، قام الناظم الداخلي بعرض لمح وصفية للبيئة الصحراوية التي ذهبت إليها آمال " غارقة في مشاهدة فرقة من التوارق بلباسهم الأسود والزرق وبوجوههم الملثمة، يؤدون رقصة قتالية يقفزون في الهواء "[1]... ابتسمت لي قائلة: " هل أنت متعب؟ فأومأت برأسي أن لا "[2].

رؤية سردية خارجية، ترتبط بوظيفة الراوي التقليدي، الذي يقوم بتوجيه السرد وتأطيره، ونقل أقوال الشخصيات، وتقديم الفضاء والشخوص والأحداث.

الناظم الداخلي لا يقتصر على هذه الوظيفة السردية التقليدية، فحسب بل يتجاوزها إلى حكي من موقع آخر، يكون أكثر قربا من موقع الشخصية المحورية شخصية " وناس الخضراوي "، يلجأ أحيانا إلى استبطان أحوال هذه الشخصية، وقراءة أفكارها وهواجسها " شاعرا كما لو أنه شخصا آخر كان يتكلم نيابة عنه، لا يدري كيف تسرب إلى داخله

---

(1) الرواية: ص 127.

(1) الرواية، ص 127.

(2) الرواية، ص 129.

واستولى على لسانه "[3] حتى تغدو العلاقة بينهما حميمية، فتتداخل بذلك لغة الناظم الداخلي مع لغة الشخصية، عندما يستعمل الأول لغة ثانية، يصعب تمييز صوت الراوي عن صوت الشخصية.

في أحيان كثيرة يقوم الناظم الداخلي، وهو يترصد الشخصية المحورية، بنقل انعكاسات الأحداث على ذاته فيبدو منفعلا بالحدث " لا يدري إن كان ندمه ناجما عما ألّم به من يأس أو من جراء تلك الشجاعة السوداء التي عبرت وجه الخضراوي "[4] إضافة إلى " كونه أخرج لفافة وراح يدخن، لم يتناول العشاء في تلك الليلة، بسبب الإحساس بالقرف "[5] من خلال هذا نرى أن المهدي، يشارك الشخصية المحورية في كل آلامها،وآمالها أصبحا شخصية واحدة " أصبحت الآن صديقا حميما لي، لن أخفي عنك شيئا بعد اليوم "[6].

---

[3] الرواية، ص 120.

[4] الرواية، ص 122.

[5] الرواية، ص 126.

[6] الرواية، ص 123.

2- صوت الراوي الفاعل " Personnel ":

يشكل هذا النمط من التبئير السند الأساسي للتبئير الخارجي، لأنه يسمح بالإحاطة بالحدث من الداخل بشكل أعمق، انطلاقا مما يقدمه من مساهمة في إجلاء الجوانب الخفية للموضوع المبأر (أي البحث عن آمال الغبريني)، تلك الجوانب التي يستعصي الوصول إليها، عن طريق المعاينة الخارجية المباشرة، منها ما يتعلق بدواخل الشخصيات التي تختلج فيها الهواجس، والمشاعر والأفكار المختلفة.

من ثم تأتي أهمية التبئير الداخلي، في معاينته للحدث من زاوية وجهة نظر الشخصيات، بتوسل الراوي الحكي بضمير " المتكلم " في هذه الحالة يكون الراوي شخصية مشاركة في القصة، منه يتطابق صوت الراوي/ الفاعل مع صوت (وناس) في النص، عندئذ نكون إزاء رؤية سردية داخلية.

يكاد ينحصر موضوع التبئير في هذا الوضع الخاص " بعزم وناس الخضراوي على الرحلة مقترحا المهدي المغراني مرافقا له " و خوف هذا الأخير على صحته لا يستطيع تحمل مشاق السفر، عبر فضاءات الصحراء الواسعة " ألم يطلب منك الطبيب أن تراعي حالتك؟... لكن ينبغي أن أسترجع لياقتي البدنية،... أريد أن أشرع في جولة إلى الصحراء "[1].

عندما نتتبع حيثيات الحدث في هذا المقطع السردي، نصل إلى أن الراوي لا يقفز بشكل مفاجئ، إلى مكنونات الشخصية (وناس الخضراوي)،إنما ينفذ إليه بعد أن يقدم ما يبرر ولوجه، إلى عالم الحدث من الداخل.

يواصل الراوي تبئير الحدث من الداخل، يكون التبئير هنا أكثر أهمية، لأنه يجري الحيرة لدى شخصية " وناس الخضراوي " الذي يقرر خوض مغامرة البحث في مجاهيل الصحراء، للبحث عن آمال وإيجادها، يواجه المتاعب منذ بداية الرحلة، وضعه الصحي لا يكسب المناعة، والقدرة على تحمل مشاق السفر " الأستاذ لا هو يبول ولا هو يلقي الغائط، بل ذهب لتناول أدويته "[2].

---

[1] الرواية، ص 117.

[2] الرواية، ص 169.

مرة أخرى يظهر لنا الراوي متنازلا عن فرضه لسلطة فوقية على الشخصيات لا يتعجل القفز على الحدث، لا يعطل مساره بالتعليقات، إنما يساير تطوره، لتكون معرفته موازية لمعرفة الشخصية التي يبؤرها " في منتصف الليل سمعه يتقيأ من جديد لحظتها أدرك بأنه لا يزال مريضا، بأن مكانه في المستشفى وليس في متاهات الصحراء "[1].

ما يستوقفنا في هذا المقطع كخصوصية، أن الحدث المبأر داخليا يبأر انطلاقا من ذات المتكلم في الخطاب، وهو يجلي أزمة وناس الصحية، هي ليست إلا تجسيدا لانطباع ذاتي،أفرزه التأثر بالحدث الواقع.

يسهم مثال آخر في توضيح الموقع السردي، الذي يشتغل عليه صوت الفاعل الذاتي " القلق والبكاء " " بقيت خافضة الرأس تبكي بذلك الصوت المكتوم والمؤلم "[2] حينما يكون هذا الصوت، تكون عودة تفاصيل الأحداث، المحمّلة بجراحات الماضي والحاضر " لا بل من مصدره أيضا، من الزنى الذي استغله الوباء للتسرب إليه "[3] مما يؤكد عمق مساحة الألم، والحزن على امتداد النص الروائي، هذه الأحداث لا تحكي في ذاتها، لأنها غالبا ما تعرض مختصرة في بضعة أسطر، أو يأتي سرها مفككا عبر فضاءات نصية متفرقة، لكن أهميتها تكمن فيما تغزره من دلالات الحب/ الموت باعتبارهما أهم ما يولده النص من محمولات.

أول ما يمكن إدراجه كخصوصية بارزة في رواية " بحثا عن آمال الغبريني " ترتبط بمكوّن الرؤية، كونها لا تلبث على نمط واحد، إذ هي تتأرجح بين التبئير الداخلي والتبئير الخارجي إلى حد التداخل، لا تكاد تستقر رؤية حتى تحل رؤية أخرى موضعها، بصفة مؤقتة ومتجددة، هذا ما يجعل إمكانية الفصل بين الرؤيتين مهمة عسيرة.

---

(1) الرواية، ص 126.

(2) الرواية، ص 255.

(3) الرواية، ص 254.

الخاتمـــة:

هاقد وصلنا الآن إلى بر الحقيقة ، بعد الانطلاق من أسئلة في رحلة البحث عن مدلولات " آمال "، حاولنا في دراستنا المتواضعة ، أن نتعامل مع النص الروائي بوصفه بنية معقدة ، الرواية عجين متكامل ، وصعب علينا في الكثير من الأحيان أن نسل عنصرا من آخر، فكل العناصر تتفاعل وتتعايش جنبا إلى جنب.

خلصت دراستنا إلى جملة من النتائج، جاءت موزعة بين المدخل وفي خواتم الفصلين، نتوقف على أهمها، وهي كما يلي:

- " الشعرية " علم يهتم بخصوصية النص الأدبي وتميزه.
- " العنوان " علامة لسانية لغوية ، ظاهرة اكتسبت أهميتها من خلال عناية الكتّاب باختياره ، وهو أحد مفاتيح الشفرة الرمزية ، التي تمكننا من ولوج النص ، وليس زائدة لغوية يمكن استئصالها من جسد النص، فهو بمثابة الرأس للجسد ، لذا عنوان روايتنا " بحثا عن آمال الغبريني " تغلب عليه الوظيفة الجمالية ، بالإضافة إلى كونه يمارس على القارئ سلطة الغواية ثم يقذفه في دهاليز النص ، فيخرق أفق انتظاره.
- يتمتع المتن الروائي الذي درسناه بشعرية ، تتلخص في جوانب عديدة من عناصر العمل الروائي.
- مغامرة قراءة ــ المكان ــ في الرواية ، محاولة لإمساك اللحظات الهاربة محاولة لاستكشاف الذات عبر الذات نفسها ، وعبر الآخرين ، ليمارس النص فعل الحضور والغياب ، يتخضرم بين الانفتاح والانغلاق ، فيجعل من النص فضاء ، وتجربة عالم المأزق القلق ، وتجسيد الذات.
- يمارس ــ إبراهيم سعدي ــ على القارئ حضوره داخل الفضاء الروائي واقتحامه في الاعترافات والبوح والمناجاة، باعتباره ممارسة نصية مدهشة تتوق إلى قول الحقيقة المتوحشة أو المزيفة ، أعرافه ستلبس النص نوعا من الحلول، في جومن الغربة والعنف السياسي ، ومناخ المعاناة ينزلق ــ إبراهيم

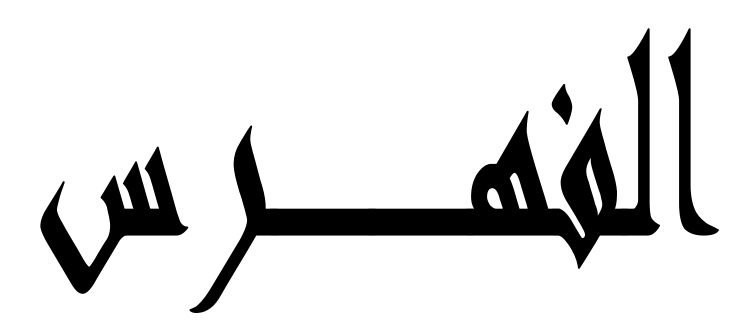
سعدي ــ في الرغبة الهائلة ، عن كشف أسباب الغربة والهجرة إلى الجنوب ، عالم يحفل بخبايا الذكرى.

- يزخر النص الروائي بأفعال يغلب عليها (الزمن الماضي) مع ورود بعض (الأفعال المضارعة) ، وذلك لأن ذات المتكلم ضائعة ، حائرة تنشد الحاضر والمستقبل ، وفي الوقت ذاته لم تتمكن فيه من تجاوز الماضي الأليم والتساؤل عن الموضوع (أمال) ، بحث متواصل يمتد للعديد من الأزمنة.
- ــ المكان والزمان ــ في الرواية هما زمان ومكان متخيلين فقط ، لا يمكن الإمساك بهما ، يمكن اعتبارهما مكانا تجريديا وزمانا غيبيا ، والإنسان هو الذي يجعل للمكان قيمة بتواجده فيه ، فلا معنى للمكان إن لم تكن فيه حياة والحياة من صنعه ، أغرق في المشاهد الوصفية ، التي تكتسب شعريتها من سرعة السرد وبطئه.
- عمد الروائي إلى إختيارــ شخصيات ــ معينة لينقل عن طريقها أفكاره ويمرر من خلالها إيديولوجيته ، فكانت ــ شخصيات ــ يتراوح عملها بين النزاهة والأعمال السيئة ، عن طريق وجهات نظر مختلفة ، ووفق أساليب وطرائق تعبيرية متعددة بين أنظمة (رؤيات) داخلية ، ورؤيات جوانية داخلية ، رغم طابع الجرأة والمغامرة والخروج عن المألوف ، الذي يميزها تشترك في واقع الغربة والعزلة.
- يثير النص الروائي ــ لإبراهيم سعدي ــ الكثير من الأسئلة حول موضوع " آمال " ، أمال قصة حب عاشها الروائي/ " آمال " غاية الذات الروائية المنشودة ، شوقه لعالم يسود ربوع أوطانه السكينة والطمأنينة ، هذا لا نستشفه إلا بعد سبر أغوار النص ، واستكشاف ما تحت سطور وحداته السردية ، التي عبّرت عن خيال الروائي ، الذي أطلق العنان لخياله ليسبح في فضاءات عالمه ، عن طريق المناجاة وهي اعتراف الذات للذات ، حديث النفس للنفس ، عبر لغة حميمية عامة مشتركة بين السارد والشخصيات.

- من خلال قراءتنا وتحليلنا للنص الروائي ، نلاحظ مقومات نهضت عليها " شعرية الخطاب السردي " نذكر على سبيل المثال:

- انكسار الزمن الخطي للسرد (أو تحطيم عمود السرد) بلغة ــ يقطين ــ وذلك عن طريق فعل التداعيات الحرة ، في استرجاعاتها واستشراقاتها.
- تمفصل النص السردي إلى مقاطع جزئية ، تربطها خيوط رفيعة ، قد يستقل كل مقطع منها بعنوان فرعي خاص.
- الإغراق في المشاهد الوصفية.
- تصوير الشخصيات بإيحاءات اللغة المجازية.

في الأخير أتمنى أن أكون قد وصلت إلى ما كنت أسعى إليه ، إذا نجحت بهذا طموحي ، وإذا بدر مني بعض الإخفاق فعزائي ، أن الذين يأتون من بعدي سيواصلون هذا المسار.


الفهرس

الموضوعات الصفحة

الفصل الثاني

قائمة المصادر و المراجع

المصادر:

- القرآن الكريم
- سعدي إبراهيم :" بحثا عن آمال الغبريني " ، ــ إتحاد الكتاب الجزائريين ــ الجزائر ــ 2004.

المراجع :

- ابن جعفر قدامة : " نقد الشعر " ، المطبعة المليحية ــ القاهرة ، 1935 .
- ابن خلدون : " المقدمة " ، دار الكتاب اللبناني ، ــ بيروت ــ المجلد 1 ، ط2 ، 1979.
- أبو ديب كمال : " في الشعرية"ــ مؤسسة الأبحاث العربية ــ ط1، 1987.
- أبو زيد نصر حامد : " إشكاليات القراءة وأليات التأويل " ــ المركز الثقافي العربي ــ الدار البيضاء ــ المغرب ــ ط7 ، 2007.
- أدونيس : " الشعرية العربية"ــ دار الأداب ــ بيروت ــ ط2، 1989.
- أمين أحمد : " النقد الأدبي " ، دار الكتاب اللبناني ، ــ بيروت ــ ط4 ، 1967
- أمين العالم محمود العيد يمني ، سليمان نبيل : " الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجية " ــ ط1 ، 1968.
- بحراوي حسن : " بنية الشكل الروائي "،(الزمن ، الفضاء ،الشخصية)المركز الثقافي ــ بيروت ، الدار البيضاء ــ ط1 ، 1999.
- بدري عثمان : " وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ " طبع المؤسسات الوطنية للفنون المطبعية ــ وحدة الرغاية ، الجزائر ــ 2000.
- بلعيد صالح : " التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة "عند عبد القادر الجرجاني" ــ ديوان المطبوعات الجامعية ــ 1981.
- بدوي عبد الرحمن : " الزمان الوجودي " ، مكتبة النهصة المصرية ــ القاهرة ــ 1955.
- الجرجاني عبد القاهر : " دلائل الإعجاز " ، تصحيح السيد رشيد رضا ــ القاهرة ــ ط6 ، 1968.
- الجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر : " البيان والتبيين " تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ــ بيروت ، دار الجيل ــ ج1
- الجاحظ أبي عثمان عمرو بن بحر : " الحيوان " ، شرح وتخقيق محمد هارون ــ بيروت ، دار الجيل ــ 1992.
- الغبريني أبو العباس أحمد بن محمد " عنوان الدارية فيما عرف في المائة التابعة ببجاية " تحقيق رابح بونار ، ــ الجزائرــ ط2 ، 1981.
- الغذامي عبد الله : "الخطيئة والتكفير " ــ النادي الأدبي الثقافي ــ جدة ــ ط 2 ، 1991.
- القرطاجّني حازم : " منهاج البلغاء وسراج الأدباء " ، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة ، دار الكتب الشرقية ــ تونس ــ 1996.
- القمري بشير : " شعرية النص الروائي " ، شركة البيادر للنشر والتوزيع ــ الرباط ، المغرب ــ 1991.

- الماكري محمد : " الشكل والخطاب" ــ مدخل لتحليل ظاهري ــ المركز الثقافي العربي ط1 ، 1991.
- المديني أحمد : " أسئلة الإبداع المعاصر" دار الطليعة ــ بيروت ــ ط1 ، 1985.
- النابلسي شاكر : " جماليك المكان في الرواية العربية " ــ المؤسسة العربية للدارسات والنشر والتوزيع ــ ط1 ، 1994.
- اليوسفي محمد لطفي : " لحظة المكاشفة الشعرية والإطلالة على مدار الرعب "ــ الدار التونسية ــ للنشر ، ط1 ، 1992.
- تاوريريت بشير : " الشعرية الحداثية " ، في كتاب النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين ــ قسم الأداب والعلوم الإجتماعية / جامعة خيصر ــ بسكرة ــ، الجزائر.
- جمعي الأخصر : " نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين " ، ديوان المطبوعات الجامعية ، ــ الجزائر ــ ط2 ، 1999.
- زايد عبد الصمد : " مفهوم الزمن ودلالته في الروايةالعربية المعاصرة " ــ دار الكتاب العربي ، 1988.
- صبحي محي الدين : " نظرية النقد العربي وتطورها " ، الدار العربية ــ ليبيا ، تونس ــ، 1984.
- طاليس أرسطو : " فن الشعر " ترجمة عبد الرحمن البدوي ، دار النشر ، ــ بيروت ، لبنان ــ ط2 ، 1973.
- فضل صلاح : "بلاغة الخطاب وعلم النص " ، مكتبت لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر ــ لونجمان.
- سعيد خالدة : " حركية الإبداع "، دار الفكر بيروت ، ط3 ،1986.
- سنقوقة علال: " المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية" منشورات الإختلاف،ط1، 2000.
- سويرتي محمد : " النقد البنيوي والنص الروائي " ، دار إفريقيا للشرق ــ الدار اليضاء ــ.
- قاسم سيزا :" المكان ودلالته "، مجموعة من الكتاب ، عيون المقالات ــ المغرب ــ ط2 ، 1988.
- لحمداني حميد : " بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي " ، المركز الثقافي الغربي ــ الدار البيضاء ، بيروت ــ ط3 ، 2000.
- مختار عمر أحمد : " اللغة واللون " ، عالم الكتب ، ط2 ــ القاهرة ــ 1997.
- مرتاض عبد المالك : " في نظرية الرواية " سلسلة عالم المعرفة ــ الكويت ــ 1998.
- مرتاض عبد المالك : " دراسة سيميائية تفكيكية لفصيدة أين ليالي " لمحمد العيد آل خليفةــ ديوان المطبوعات الجامعية ــ الجزائر ــ.

- وغليسي يوسف : " الشعريات والسرديات "، قراءة إصطلاحية في الحدود والمفاهيم ــ منشورات مخبر السرد العربي ــ أكتوبر 2007.
- يقطين سعيد : " انفتاح النص الروائي " ــ الدار اليضاء ــ المعرب ، المركز الثقافي العربي ، ط2 2001.
- يقطين سعيد : " الكلام والخبر"مقدمة في السرد العربي ــ المركز الثقافي العربي ــ الدار البيضاء ــ ط1 ، 1997.
- يقطين سعيد : " تحليل الخطاب الروائي " ،(الزمن ، السرد ، التثبير)ــ المركز الثقافي العربي ــ 1988.

الكتب المترجمة إلى العربية :

- توما شفسكي :" نظرية الأغراض " ، نصوص الشكلالين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب ــ مؤسسة الأبحاث العربية ــ بيروت ــ ط2 ، 1982.
- فيليب هامون :" سيميولوجيا الشخصيات الروائية " ، ترجمة بن كراد سعيد كيليطو عبد الفتاح ، 1972.
- جيرارجنيت : " خطاب الحكاية " ، ترجمة محمد المعتصم ، عبيد الجليل الأزدي عمر الحلي ــ منشورات الإختلاف ــ ط1 ، 1996.
- جيرارجنيت : " مدخل لجامع النص " ــ ترجمة أيوب عبد الرحمن ــ الدار البيضاء .
- باشلارغاستون : " جماليات المكان "، ترجمة هالساغالب ــ دار الجاحظ ، بغداد ــ 1980.
- باختين ميخائيل : " الخطاب الروائي " ترجمة برادة محمد ــ القاهرة ــ دار الفكر للدراسات والنشر ، ط1 ، 1987.
- بوتورميشال : " بحوث في الرواية الجديدة " ترجمة أنطونيوس ــ بيروت دار الطليعةــ 1936.
- كريستيفا : " علم النص " ترجمة الزاهي فريد / مراجعة ناظم عبد الجليل ــ دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1997.
- جاكبسون رومان : "قضايا الشعرية " ترجمة الولي محمد ، حنون مبارك ــ الدار البيضاء ــ 1988.
- كوهين جون : " بنية اللغة الشعرية " ، ترجمة الولي محمد ، العمدي محمد ــ الدار البيضاء ط1 ، 1986.
- تودوروف تزيفيطان : " الشعرية " ، ترجمة المبخوت شكري ، السلامة رجاء دار البيضاء ، دار تبقال ، دار النشر ــ المعرب ــ ط2 ، 1980.

الكتب الأجنبية :

- Mitterand (H) : « le discours du roman » , ed. puf.- France -.1980.

- Bachelard (G) : « la poétique de l’espace ».puf.- France -.1971.

- Lotman (Y) : « la structure du texte artistique » ,1997.

- Weisgerber (T) : L’espace romanesque , ed , l’age de l’homme , 1978.

الدوريات والمجلات :

- مجلة " تجليات الحداثة " ، عدد 3، 1994.
- مجلة " التبيين " : عدد 6، 1993.
- مجلة " عالم الفكر " : المجلد الثامن والعشرون ، عدد ،1 سبتمبر 1999.
- مجلة " عالم الفكر " :المجلد الخامس والعشرون ، عدد 1997،3.
- مجلة " عالم الفكر " : المجلد الثامن ، عدد 1.
- مجلة " عالم الفكر " : الجزء 23 ، 1994.
- مجلة " المبرز " : مجلة فكرية أدبية ، عدد 13 ، جويلية ، سبتمبر 1999.
- حوليات جامعة " بشار " عدد 1 ، 2005.
- مجلة " الإبداع والعلوم الإنسانية " ، عدد 26 ، 1992.
- " مجلة العلوم الإنسانية " ، عدد 13 ، جوان 2000.

المعاجم والقواميس :

- إميل يعقوب ، بركة بسام شيخان مي :" قاموس المصطلحات اللغوية : ، دار العلم للملايين.

- ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم : " لسان اللسان " ، الجزء الأول ـــ دار الكتاب العلمية ـــ بيرويت ، لبنان ، ط1 1413، 1993.
- ابن منظور :" لسان العرب " المجلد4 ـــ دار المعارف ، الكتب العلمية ، بيروت.

الجرائد :

- جريدة النور : عدد66 ، 13 جويلية 1992.
- جريدة النصر : 22 سبتمبر 1999.

الرسائل الجامعية :

- - خراب ليندة ::" تناص التراث الشعبي في الرواية العربية الجزائرية ، الجازية والدارويش الحوات والقصر ـــ نوار اللوز " نماذجا ، 1998.
- - بن يوسف رياض : " التجربة اللغوية في بنية القصيدة الجزائرية المعاصرة حقبة التحولات 1998،1988.

مواقع الإنترينت :

- http://www.7ail.com/vb/showpost.php?p=21106&postcount=9
- http://www.nizma.com/volume6/p268_270.html

الأخطاء المطبعية الواردة في البحث:

الأخطاء المقدمة	الصفحة	التصحيح
المقدمة	"	مقدمة
المدخل	1	مدخل
الخاتمة	142	خاتمة
فتمكن	3	فتكمن
نظرا	3	نظر
بينت	3	بنيت
فتبين	4	فنين
المقدمة إبن عكنون	4	ابن خلدون : المقدمة
التحقيق إلا سطر معاد	7-8	التحقيق إلا
إنطلاق	8	إنطلاقا
على	10	إلى
لشعرية	12	للشعرية
هنا	14	هناك
باعتباره	15	باعتبارها
أراد	15	أراده
العدي	16	العادي
متفرقة	18	متفوقة
وأدواته أساليبه	19	أدواته وأساليبه
صورة	19	صورته
نظر	21	نظره
مورثنا	23	موروثنا
العملتين	24	العمليتين
أراد	25	أرد
خصيصية	25	خصيصة
البنيتن	27	البنيتين
المعانيه	28	المعاينة
تمكمن	31	تكمن
الشعرية	30	شعرية
نظرا	نفسها	نظر
ممن	نفسها	من
ألفية	نفسها	أليفة
كالأسنة	32	كالألسنية
السينمائي	33	السميائي
حل	36	حفل
المنجسة	نفسها	المنسجة
	37	

عالمة	39	عالمه
أدرجتها	43	أدرجانها
لألتقط	نفسها	للتقاط
فيها	نفسها	فيما
كذالك	46	كذلك
ثلج	51	ألج
الدلالية	69-62-58-55	الدلالة
عشر	60	عشرة
المشاكلة	63	المشكلة
الروايات	نفسها	الروائيين
لحميداني	64	لحمداني
العامل	65	والعامل
تعريف	69	تعريفا
الواحد منها	70	الواحد منها 13 x19 سم
الب	نفسها	الأدب
أخرجني	78	أخرجي
لأمكنة	86	للأمكنة
فضاء	96	فضاء مغلق
إنفعال		الأفعال

SUMMARY OF THE STUDY

The tale offers dreaming pleasure and gives to the people listening at an experience which enables him to discover a new world, also to incite his imagination to design this world and reorganize it as his own model.

He based on the actual reality, affirm it self, as well he discovers the pleasure to know some characters and trying to identify itself to one of them.

Our tale designed “study of Emel El Gherbini” from the Algerian storyteller “Ibrahim Saâdi” treats a topic in relationship to the policy violence in the nineteenth, which enable the emergence of a community causing radical changes in different domains.

The terrorism phenomenon appeared and tarnished the appearance of this Muslim country.

The storyteller tried to show the murdering scenes while expecting discovering a new world where fraternity and peace dominate.

He fled away southwards in the hope to meet the expected aim.

“Amel” is love, identity, searching peace.

The storyteller showed the live from a precise psychological point of view, making a relationship to the periods where the main hero felt difficult or satisfied.

The Arabic tale text in Algeria reveals a dominant role in accumulating and developing the own experience and link it to the social activity.

He showed the facts (the reality) trough the experience, the phrases, making a picture of them, however being not the purpose itself, but he tried to create a poetical tale environment with artistical role like an artistical photography of a place as well the role the characters had, observing the intrinsic ideology of the tales.

RESUME DE L'ETUDE

Le conte (le récit) offre le plaisir de la rêverie (de l'imaginaire) et enrichi celui qui l'écoute d'une expérience qui lui fait découvrir un nouveau monde ainsi qu'il incite son imagination pour la conception de ce monde et sa remonétisation comme il l'entend.

Il se base sur la réalité courante, s'affirme, comme il découvre le plaisir de connaître des personnages tout en cherchant à s'identifier à l'un d'eux.

Notre conte désigné par "Etude sur Emel El Ghabrini" du conteur algérien "Ibrahim Saâdi" traite un sujet qui est en rapport avec la violence politique des années quatre-vingt-dix qui a fait émerger une communauté (une catégorie des gens) occasionnant des changement radicaux dans différents domaines. Le phénomène du terrorisme est apparu et a terni le visage de ce pays musulman.

Le conteur a cherché à respecter les scènes des assassinats et de la mort en espérant découvrir un monde où règne la fraternité et la stabilité (la paix).

Il fuya vers le sud pour trouver son but recherché.

"Amel" c'est l'amour, l'identité, la recherche de la paix.

Le conteur a présenté la vie d'un point de vue psychologique précis, faisant le lien avec les moments où le héro principal ressentait le malaise ou la satisfaction.

Le texte des contes (des récits) arabes en Algérie a joué un rôle prépondérant dans la capitalisation et le développement de l'expérience intrinsèque et sa corrélation avec le mouvement social.

Il représenté les choses à travers l'expression, il les immortalisent en un lieu qui n'est pas un but en soi, mais fait en sorte de créer un espace de contes (de récits) poétiques aux rôles artistique tel qu'une prise de vue artistique d'un lieu et le rôle qu'ont joué les personnages dans l'observation de l'idéologie intrinsèque des contes (des récits).